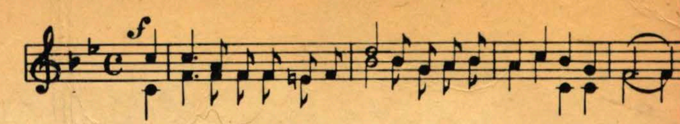
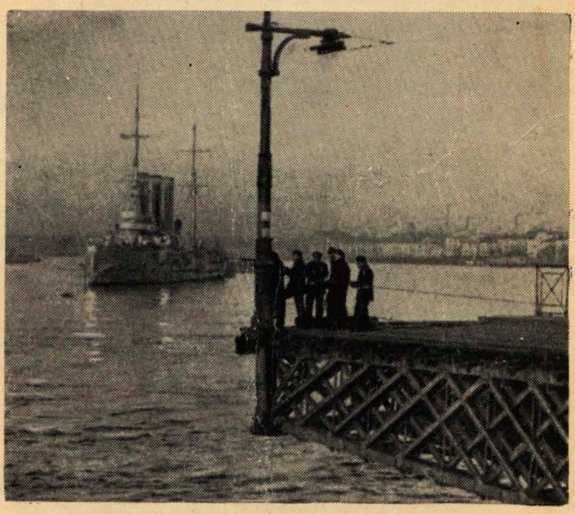
ИСКУССТВО КИНО



Мы наш, мы новый мир построим...



11
1967

силы
коммунизма
неисчислимы,
на его стороне
– правда жизни

На киностудии «Мосфильм» заканчивается производство нового фильма режиссера Юлия Райзмана. «Твой современник». Сценарий этого фильма (авторы Е. Габрилович и Ю. Райзман) «Время тревог и надежд» был опубликован в нашем журнале № 5 за 1966 год.
В ролях: И. Владимиров — Губанов, Н. Плотников — Ниточкин, А. Максимова — Елизавета Кондратьевна

СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки кадры из фильма С. М. Эйзенштейна «Октябрь», создававшегося к 10-летию Советской власти

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Журнал основан в 1931 году

11

1967

Пятидесятилетию Великого Октября был посвящен объединенный юбилейный пленум правлений творческих союзов и организаций СССР и РСФСР, состоявшийся 21 октября в Кремлевском Дворце съездов. Участники пленума, представители художественной интеллигенции Советского Союза, единодушно, под бурные аплодисменты приняли приветственное письмо Центральному Комитету КПСС.

Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза

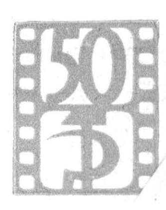
Мы, представители многонациональной советской художественной интеллигенции, участники объединенного пленума творческих союзов, шлем горячий привет боевому штабу нашей Коммунистической партии — ее ленинскому Центральному Комитету.

Наш пленум собрался в знаменательные дни, когда народы Советского Союза, все честные люди мира торжественно отмечают славную дату — пятидесятилетие Великой Октябрьской социалистической революции.

Наша Родина положила начало победному шествию социализма, возвестила миру о наступлении новой эры в истории Земли.

Революция раскрепостила духовные силы многомиллионных трудящихся масс, подняла к сознательному историческому творчеству все народы нашей страны, которые в своем культурном развитии прошли за полвека путь, равный столетиям.

Мы счастливы и горды, что являемся участниками строительства социалистической культуры, открывшей новую



страницу в художественном развитии человечества.

Плоть от плоти своего народа, советская художественная интеллигенция всегда была верна знамени Великого Октября, всегда шла вместе с партией. Лучшие произведения литературы и искусства, созданные мастерами разных поколений за пятьдесят лет, вошли неотъемлемой частью в духовную жизнь народа. В них воплощены героические подвиги советских людей, их патриотизм, нравственная стойкость, гражданское мужество в борьбе за идеалы коммунизма. На всех этапах истории советского общества наше искусство активно способствовало формированию нового человека.

Полувековой опыт советской литературы и искусства красноречиво свидетельствует о том, какой могучей и окрыляющей силой является для художника марксизм-ленинизм, помогающий яснее видеть реальные процессы жизни, глубже осмысливать грандиозные социальные сдвиги, тенденции общественного развития.

Партия высоко ценит роль художественного творчества в познании и революционном преобразовании действительности. Труд художника окружен в нашей стране уважением и доверием. Это обязывает нас пристально изучать жизнь, ярко и правдиво отображать исторические завоевания народа, помогать ему в преодолении всех препятствий на пути к заветной цели, создавать такие произведения, которые раскрывали бы красоту коммунистического деяния, воодушевляли людей на новые свершения, обогащали их духовно.

Мы будем твердо и последовательно отстаивать и развивать принципы народности и партийности искусства социалистического реализма, его революционный гуманизм, его интернационализм, будем бороться за его творческое многообразие и художественное совершенство.

Мы будем и дальше крепить идейное единство художественной интеллигенции, ее сплоченность вокруг партии. Мы — коммунисты по убеждению — думаем, творим и поступаем так, как учил нас великий Ленин, как воспитала нас Коммунистическая партия, как подсказывает нам гений народа.

Революцией мобилизованные и призванные, мы будем и впредь нести трудящимся всей планеты правду о Советском государстве. Священный долг наш — укреплять единение всех прогрессивных художников мира, давать решительный бой идеологическим противникам, всем оруженосцам антикоммунизма. Мы клеймим позором империалистическую политику агрессии и войны. Мы умножим свои усилия в борьбе за мир, демократию и социализм.

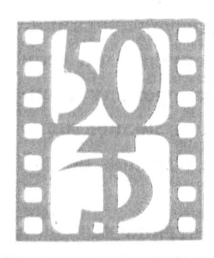
Сегодня, накануне великого юбилея, каждый из нас с гордостью думает о пути, пройденном Страной Советов, о величественных задачах, которые ставит перед нами время.

Сердце советского художника бьется в едином ритме с большим сердцем страны. Мы заверяем наш народ и ленинскую партию, что отдадим все силы приумножению художественных богатств Родины, борьбе за победу коммунистических идеалов, за счастье трудового человечества.

Да здравствует 50-я годовщина Великой Октябрьской социалистической революции!

Да здравствует героический советский народ!

Да здравствует славная Коммунистическая партия и ее ленинский Центральный Комитет!



Рожденные Октябрем

50 лет назад было так: сверкало огнями в октябрьской ночи и жужжало, как улей, огромное здание Смольного, доносились звуки беглой ружейной перестрелки, слышались глухие раскаты отдаленной канонады.

Тогда свершилось: залп «Авроры» раздался над притихшим Петроградом, победная волна, затопившая Зимний дворец, покатилась по городам и селам — Октябрь возвестил о новой эре в жизни нашей страны, в судьбах всего человечества. И вот уже полвека прошло с той поры, когда в результате вооруженного восстания рабочих и крестьян, солдат и матросов во главе с большевистской партией, под руководством великого Ленина в России победила социалистическая революция.

Очевидец и летописец дней, которые потрясли мир, Джон Рид сберег для нас живое чувство минувшего в рассказе о вооруженном восстании, о первых декретах, первых призывах Советской власти:

«Я взял одно из воззваний и, пользуясь редкими уличными фонарями, кое-как разобрал:

> «К гражданам России!
>
> Временное правительство низложено. Государственная власть перешла в руки органа Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов — Военно-революционного комитета, стоящего во главе петроградского пролетариата и гарнизона.
>
> Дело, за которое боролся народ: немедленное предложение демократического мира, отмена помещичьей собственности на землю, рабочий контроль над производством, создание Советского правительства, это дело обеспечено.
>
> Да здравствует революция рабочих, солдат и крестьян!
>
> *Военно-Революционный комитет*
> *при Петроградском Совете рабочих и солдатских депутатов»*.

Не пожелтели, не постарели документы Великого Октября. Наша революция! Завоевания Октября озаряют весь пройденный нами путь — героический путь борьбы и созидания. 50 лет, прошедшие со дня победы Октябрьской социалистической революции, — это триумф идей марксизма-ленинизма, это победа ленинской теории и практики революционной борьбы.

Учение В. И. Ленина, гениального философа и несгибаемого революционера, восторжествовало. Имя Ленина стало символом нового мира. Свет ленинских революционных идей сияет сегодня в нашей стране — в стране победившего социализма. Красное октябрьское знамя сплачивает ряды международного коммунистического движения. Руководствуясь познанными закономерностями революционного преобразования общества, мы идем в свой завтрашний день — строим коммунизм. Все это — наш Октябрь.

Полвека — немалый срок, и сделано за этот срок немало.

Свергнут строй эксплуатации и угнетения, до основания потрясен мир капитализма. Создано первое в мире социалистическое государство. Достигнута полная победа над эксплуа-

таторскими классами. Осуществлены поистине гигантские социалистические преобразования. И, что самое главное,— родился новый человек — хозяин жизни, смело берущий на себя ответственность за все вокруг. С гордостью взираем мы, советские люди, на громаду свершенных дел. Пятьдесят лет со дня Великой Октябрьской революции прожиты полнокровно и победно, в Стране Советов утвердилось социалистическое братство всех народов нашей Родины.

Горьким было наследие царизма. Измученная империалистической войной страна жаждала мира. Надо было поднимать разоренное, отсталое хозяйство. И новое испытание выпало на долю России: гражданская война. Нелегок был путь.

Но во главе революции стоял руководимый партией большевиков российский пролетариат, закаленный в суровых классовых боях. Партия, преодолевая трудности, опираясь на союз рабочего класса и крестьянства, повела трудящиеся массы города и деревни на решительную борьбу за мир, за свободу, за Советскую власть, за социализм.

Никогда не забудется массовый героизм трудящихся в годы восстановления народного хозяйства и первых пятилеток. Советские люди мужественно и самоотверженно шли на лишения, трудились, не жалея сил. И ведомая партией, поднялась страна, преодолела вековую экономическую отсталость, превратилась в могучую социалистическую державу.

Тяжелейшим испытанием на нашем пути была жестокая война, навязанная германским фашизмом. Великая Отечественная — так назвал советский народ войну за свою свободу и независимость, за социализм. В едином порыве от мала до велика встали советские люди на защиту Родины. Мы выстояли, мы победили. Советский Союз показал всему миру несокрушимую мощь социализма, великую силу сплоченного вокруг ленинской партии народа-патриота, верного идеям марксизма-ленинизма, идеям революции.

И снова труд, каждодневный и упорный. Энергичные меры партии и правительства были направлены на восстановление разрушенного войной хозяйства. С глубокой верой в дело коммунизма работает советский народ, проявляя высокое сознание долга и самоотверженность в труде. Встают из руин города, строятся новые заводы, электростанции, огромные усилия прилагаются к подъему сельского хозяйства. Еще более окреп и развился в послевоенные годы советский общественный и государственный строй, упрочилось социально-политическое и идейное единство рабочих, крестьян, интеллигенции, еще теснее стала дружба народов Советского Союза.

Прогрессивное человечество не перестает восхищаться все новыми и новыми победами социалистического строя. Наши последние достижения в области науки и техники нашли свое концентрированное выражение в освоении космоса. Наша страна проложила путь к его исследованию, запустила первый искусственный спутник Земли, осуществила первый космический полет человека. Огромны, бесспорны и заслужены наши успехи.

Полвека позади. Мы окидываем пристальным взором пройденный путь, осмысливаем уроки истории, по праву радуясь тому, что добыто, что является творением наших рук. Свежий октябрьский ветер веет над Страной Советов. Крепнет и побеждает наше революционное дело, ширится его продолжение и развитие — строительство коммунизма.

Партия — это она разрабатывает важнейшие меры, направленные на осуществление назревших задач экономического, политического и культурного строительства. Руководящая и направляющая сила советского общества — Коммунистическая партия Советского Союза— объединяет народ, ведет его к единой цели, к коммунизму.

Совсем недавно, в канун 50-летия Октября, Центральным Комитетом КПСС и Советом Министров СССР принято совместное постановление «О мероприятиях по дальнейшему повы-

шению благосостояния советского народа» — убедительное свидетельство поднявшегося уровня нашей жизни.

Под руководством партии народ добился огромного, признанного всем миром прогресса во всех областях материальной и духовной жизни. Наши достижения в области культуры широко известны. Не раз бывал поражен мир поистине космическим взлетом советской науки. С первых дней Великого Октября, направляя ход сложнейшей культурной революции, партия активно помогает утверждению и расцвету нового, советского искусства.

Октябрем рожден и наш советский кинематограф. Октябрь и кино...— сразу возникают в памяти выдающиеся, любимые народом фильмы, запечатлевшие беспримерный исторический подвиг революции. Еще не раз поколение за поколением сменятся зрители перед экраном, а на белом четырехугольнике все так же будут оживать — покорять и волновать нас и наших потомков — неуходящие, бессмертные образы народных героев.

Затрепещется на революционном ветру красный флаг над силуэтом восставшего броненосца. Глаза в глаза ободряюще посмотрит на новое племя борцов всегда родной Ильич. Проскачет на коне, позовет в атаку Чапай. Вдохновляющим примером неиссякаемой энергии пленит сердца нестареющий Максим. Навсегда останется в материнской народной памяти славный советский парень Алеша Скворцов. Вереницей пройдут, поведут за собой образы Великих Граждан страны.

Киноискусство во всех своих жанрах разделило судьбу Родины. Партийное по самой глубинной своей цели и сути, советское искусство кино всегда служило интересам народа, выражало наши мысли и чувства, стремилось исследовать и показать нашу новую действительность. Уже сегодня можно сложить грандиозной панорамой боевой сборник фильмов, которые вдохновенно и страстно, без прикрас и упрощений поведают о каждой вехе пройденного нами пути, о многом и многом из того, что образует мир и душу нового, советского человека.

Недаром так взволновала зарубежных и советских зрителей недавняя ретроспектива лучших советских фильмов, показанная на прошедшем Московском кинофестивале.

По многим странам в предоктябрьские дни прошли недели советского кино, симпозиумы, встречи, лекции, беседы. Они еще раз продемонстрировали миру великую силу советского реалистического кинематографа. В остром идеологическом споре, который идет на мировом экране, каждый наш серьезный и умный фильм является живым и сильным аргументом.

Всему миру важно сегодня знать, о чем думает, чем живет советский человек. Что совершил он за 50 лет поразительной, трудной и гордой жизни. Что даст он миру. И великая ответственность возложена на советских художников, святая ответственность перед своим народом, перед всем человечеством: глубоко и полно, правдиво и страстно раскрывать важнейшие проблемы современности, рисовать образы тех, кто своим трудом созидает настоящее и грядущее.

«Октябрьским озоном дыша», выросла плеяда талантливых советских кинематографистов, ответственность им по плечу. Это о них было сказано в Тезисах Центрального Комитета КПСС, обобщающих опыт послеоктябрьского пятидесятилетия:

«Сложился новый тип художника, который видит свое гражданское призвание в том, чтобы быть участником строительства нового мира».

Быть участником — быть созидателем, борцом, реалистом. Вторгаться в глубь бытия, поднимать пласты народной жизни, улавливать и показывать на экране душевные движения личности и общественные сдвиги. Неустанно идти вперед по пути, начертанному ленинской партией. Мы рождены Великим Октябрем, и наше новаторское искусство должно быть достойно революционной эпохи.

Полвека — пора зрелости.

Деятели литературы и искусства!

Высоко несите знамя

партийности,

народности,

идейности советского искусства,

совершенствуйте

свое художественное мастерство,

отдавайте все силы

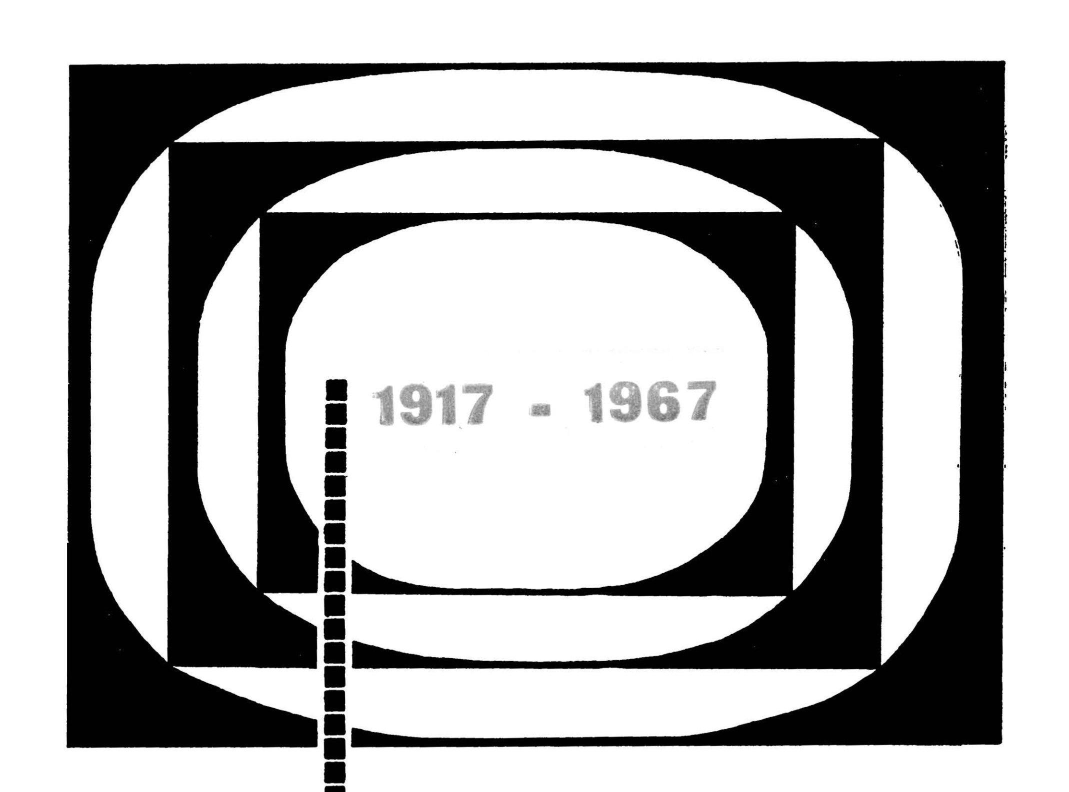
и способности

политическому, нравственному, эстетическому

воспитанию

строителей коммунизма!

ИЗ ПРИЗЫВОВ ЦК КПСС К 50-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ



РОВЕСНИЦА ОКТЯБРЬСКОЙ БУРИ

В № 10 журнала мы начали рассказ в кинокадрах о жизни Страны Советов за 50 героических лет ее существования.

Кинохроникеры с самых первых дней Октябрьской революции вели летопись важнейших событий, связанных с трудовым, гражданским и воинским подвигом советских людей. Для нас и для будущих поколений эти кадры представляют огромную историческую ценность.

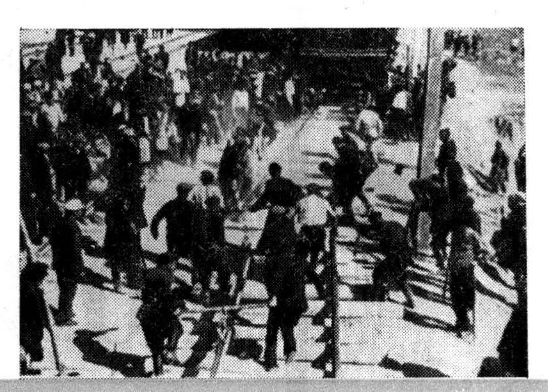
Естественно, что на небольшой площади журнальных страниц мы не могли дать полное представление обо всех событиях, запечатленных в миллионах метров кинопленки, назвать всех кинохроникеров.

В этом номере мы продолжаем нашу подборку «Ровесница Октябрьской бури»...

▲

Пафос строительства первых пятилеток все больше увлекает кинож урналистов на создание больших кинопроизведений. На одиннадцатом году существования Страны Советов киногруппа Дзиги Вертова замышляет поэму «Одиннадцатый» (1928 год, автор-режиссер Д. Вертов, ассистент режиссера Е. Свилова, оператор М. Кауфман)

В конце двадцатых годов развернулось строительство Туркестано-Сибирской железной дороги.
Эта тема вдохновила режиссера Владимира Турина на создание большого публицистического фильма.
«Турксиб» был победой советского кино. Фильм одним из первых прорвал зарубежные кордоны и с успехом шел на многих экранах мира (1929 год, автор-режиссер В. Турин, сорежиссер Е. Арон, операторы Е. Славинский, Б. Франциссон)



25 апреля 1930 года осталось положить последний рельс. В семь часов шесть минут по московскому времени рельсы юга сомкнулись с рельсами севера. Путь для сквозного движения по Турксибу был открыт («Союзкиножурнал»; оператор В. Ешурин)

В бурные годы первой пятилетки сама жизнь подсказывала кинохроникерам необходимость создания подвижной киностудии
Инициатива организации кинофабрики на колесах принадлежала кинорежиссеру Александру Медведкину. Днем операторы снимали. Ночью лаборатория обрабатывала первые сотни метров негатива. К утру материал лежал на монтажном столе режиссера, а вечером кинопоезд показывал готовый фильм на острейшие темы дня (1931—1933 годы, съемочная группа кинопоезда: операторы В. Масленников, Г. Троянский, М. Лифшиц, А. Богоров, Д. Дебабов)

В марте 1932 года был уложен последний кубометр на днепровской плотине, а в октябре в присутствии М. И. Калинина и Серго Орджоникидзе открыли люки, и мощные потоки воды хлынули в улиты турбин. Дрогнула стрелка вольтметра. По мачтам уходил днепровский ток.
О пуске гиганта, где на месте поселений казачьей вольницы вырос Днепрогэс, взволнованно рассказал режиссер Михаил Слуцкий в фильме «Имени Ленина» (1932 год)

Никогда не может заранее предугадать оператор хроники, где застанет его утро нового дня.
Насколько напряженно проходит его творческая работа, свидетельствуют такие факты: в дни конфликта на Китайско-Восточной железной дороге в рядах Особой Краснознаменной Дальневосточной армии с передовыми частями шли кинооператоры Сергей Гусев и Рафаил Гиков. Там они сняли несколько тысяч метров боевой кинохроники.
26 декабря 1929 года в Хабаровске был подписан мирный договор. Кинооператоры шлют телеграмму на студию:

РАБОТУ ОКОНЧИЛИ МАТЕРИАЛ ВЫСЛАН ВЫЕЗЖАЕМ МОСКВУ

Но их приготовления к отъезду были прерваны.

ОСТАВАЙТЕСЬ ХАБАРОВСКЕ ДО ПРИЕЗДА ЛЕТЧИКА ГРОМОВА тчк ДОБЕЙТЕСЬ ПОЛУЧЕНИЙ АЭРОПЛАНА СОПРОВОЖДАЙТЕ ГРОМОВА РОЗЫСКИ АМЕРИКАНСКИХ ЛЕТЧИКОВ БОРЛАНДА И ЭЛЬСОНА

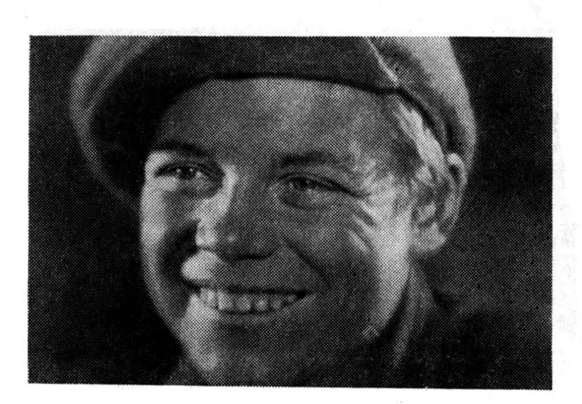
И снова в путь. Покидая сопки Маньчжурии, они летят из Хабаровска на суровую Чукотку (1929 год, операторы С. Гусев и Р. Гиков с захваченными у китайских реакционеров знаменами)

Когда-то этот человек увидел Россию во мгле. В. И. Ленин порекомендовал «Великому фантасту» Герберту Уэллсу приехать к нам через 10 лет, чтобы увидеть социалистическую Страну Советов
И вот Уэллс снова в Москве. Он не узнал старую Россию, перед ним была страна преобразований и гигантских строек (1934 год, «Союзкиножурнал»)

Режиссеры Лидия Степанова и Федор Киселев, оператор Марк Трояновский приехали на Магнитную гору, когда еще шли разведки залежей руд. Они были свидетелями того, как прибыла первая партия рабочих-строителей, как еще к одинокому товарному вагону прибивали маленькую вывеску — «станция Магнитогорск». А уезжали оттуда, когда дымились гигантские домны и строители рапортовали стране: есть чугун!
Отсюда и название их увлекательного фильма — «Слово большевика» (1932 год)

XVI съезд партии постановил создать на Востоке вторую угольно-металлургическую базу — соединить кузнецкий уголь с уральской рудой.
Сроки строительства сжатые —276 дней. На Кузбасс отправляется выездная редакция «Союзкинохроники» в составе Якова Блиоха, Самуила Бубрика, Бориса Макасеева, Сергея Фомина, Павла Лампрехта и других.
Спецвыпусками и киномолниями они мобилизуют строителей на досрочное выполнение планов, предъявляют киноиски к заводам-поставщикам, обличают лодырей и бракоделов.
Кинохроникеры становятся активными участниками строек первых пятилеток (1932 год. Выездная кинoредакция на строительстве Кузнецкого металлургического комбината)

Кто он, этот деревенский паренек?.. Вот такими приходили они на стройки: в старенькой отцовской куртке, в лаптях, с самодельным деревянным сундучком. На голом месте, в глухомани росли заводы, рудники, шахты. Там же росли и люди. Мужала, закалялась рабочая армия («Слово большевика», оператор М. Трояновский)

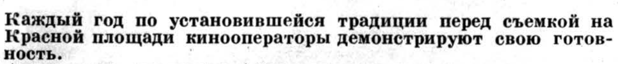


Умение выразительно снять крупный план человека— одно из ценных качеств кинооператора.
Этот кадр был снят оператором Михаилом Кауфманом для фильма «Весной» (1929 год)

Кинодокументалисты тех лет все чаще и чаще обращались в своих фильмах и очерках к нашему современнику.
Вспоминаются фильмы о донецком шахтере Никите Изотове (режиссер М. Левков), о ткачихе Клавдии Сахаровой — самом молодом депутате Верховного Совета СССР, о чаеводе Али Чавадзе (оба фильма Ф. Киселева), о председателе колхоза, который начал переустройство своего хозяйства со строительства бани, в очерке Я. Посельского «Люди».
Французский писатель Леон Муссинак, будучи в Москве, посетил студию хроники, где ему показали ряд фильмов.
Вы видите на снимке Леона Муссинака с режиссерами Яковом Посельским и Ириной Венжер после просмотра фильма «Люди» (1934 год)

В ночь на 31 августа 1935 года в шахту «Центральная-Ирмино» спустился шахтер Алексей Стаханов, имя которого через несколько часов стало известно всей стране, всему миру. При норме вырубки 7 тонн угля Стаханов дал в ту ночь 102 тонны (1936 год, «Алексей Стаханов», режиссер М. Левков, операторы А. Казаков, В. Собовой)

На заводах и фабриках появлялись последователи Стаханова. Страна узнавала героев нового рабочего движения: сталевара Макара Мазая, молотобойца Сталинградского тракторного Александра Бусыгина, машиниста депо Славянск Петра Кривоноса (1935—1936 годы, «Союзкиножурнал»)

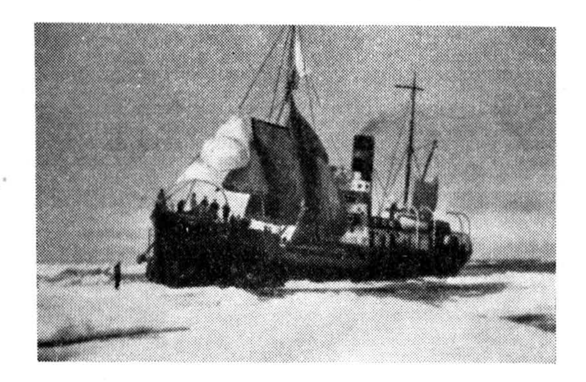


Каждый год по установившейся традиции перед съемкой на Красной площади кинооператоры демонстрируют свою готовность.
Аппаратура проверена. Пора отправляться «по точкам».
В киноархивах бережно сохраняются киноматериалы всех майских и октябрьских торжеств

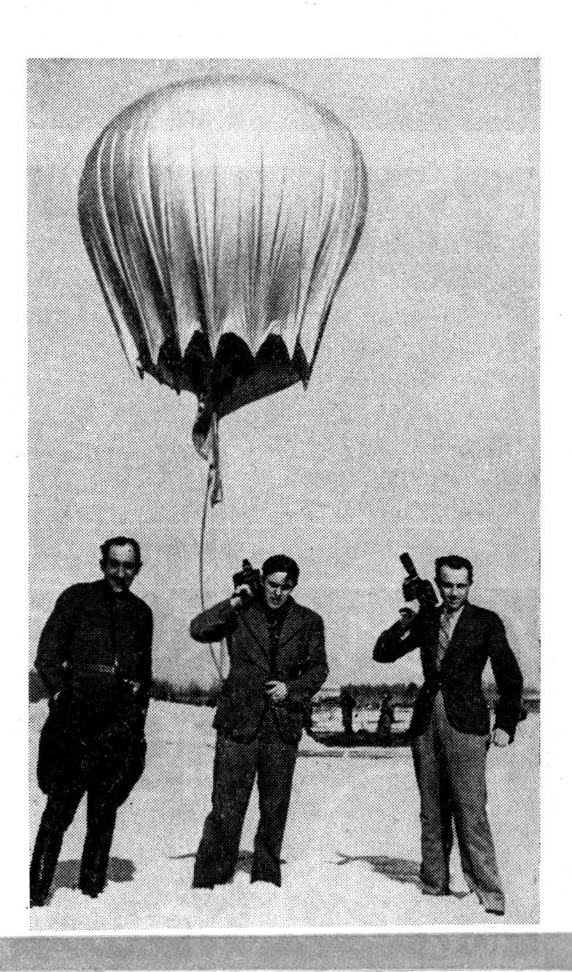
Рождение звука имело исключительное значение для развития документального кино, расширило возможности действенного показа кинохроники.
Режиссер Владимир Ерофеев, оператор Иван Беляков и звукооператор Захар Залкинд впервые вышли на улицы испробовать звуковую аппаратуру

Первая звуковая событийная съемка была проведена Борисом Небылицким и Аркадием Карасевым на пограничной станции «Негорелое», где из окна вагона зазвучал живой голос А. М. Горького («Союзкиножурнал»)

Задумав большой фильм об индустриальном Донбассе, Дзига Вертов свои замыслы предварительно проверяет в лаборатории Шорина, одного из изобретателей звуковой киноаппаратуры.
Приступая к новой работе, Вертов (крайний слева) уже слышал свой будущий фильм как многозвучную патетическую симфонию, воспевающую разум и труд строителя первых пятилеток.
Его смелые звукосъемочные работы, по воспоминаниям самого Вертова, «часто проходили в обстановке лязга и грохота, среди огня и железа, в содрогающихся от звука цехах. Забираясь глубоко под землю, в шахты, снимая с крыш мчащихся поездов, мы окончательно покончили с неподвижностью звукозаписывающего аппарата и впервые в мире документально зафиксировали основные звуки индустриального района».
И не удивительно, что, закончив съемки, Дзига Вертов долго не мог остановиться на названии: «Энтузиазм» больше отвечал тематическому содержанию фильма, а «Симфония Донбасса» выражала поэтическое решение, где звук служил конструктивным элементом построения публицистического кинообраза.
Сохранилась запись Чарльза Чаплина после просмотра в Лондоне фильма «Симфония Донбасса» («Энтузиазм»):
«Я никогда не мог себе представить, что эти индустриальные звуки можно организовать так, чтобы они казались прекрасными. Я считаю фильм «Энтузиазм» одной из самых волнующих симфоний, которые я когда-либо слышал. Мистер Дзига Вертов — музыкант. Профессора должны у него учиться, а не спорить с ним» (1930 год, кадр из фильма «Симфония Донбасса», оператор Б. Цейтлин, звукооператор П. Штро)



Яркую страницу в истории завоевания Арктики сыграла экспедиция ледокола «Сибиряков».
Забравшись в далекие окраины нашего Севера, режиссер В. Шнейдеров, оператор М. Трояновский засняли легендарный поход «Сибирякова» (1933 год, «Два океана»)



Еще только готовились испытания стратонавтов, а на летном поле уже дежурили операторы Соломон Коган и Николай Теплухин. Кинокамеры «Аймо», как ружья у солдат, всегда наготове (1933 год, справа налево: операторы С. Коган, Н. Теплухин, директор группы М. Эминов)

Москва приступила к строительству подземной железной дороги. В уличные пейзажи все больше стали вписываться буровые вышки, встречаться люди в шахтерских спецовках. Каждый день кинооператор спускался в шахты.
О строительстве метрополитена рассказал фильм «Есть метро!»; режиссер Лидия Степанова, операторы Алексей Лебедев, Николай Степанов и Марк Трояновский сняли живой репортаж об ударной стройке (1935 год, «Есть метро!»)

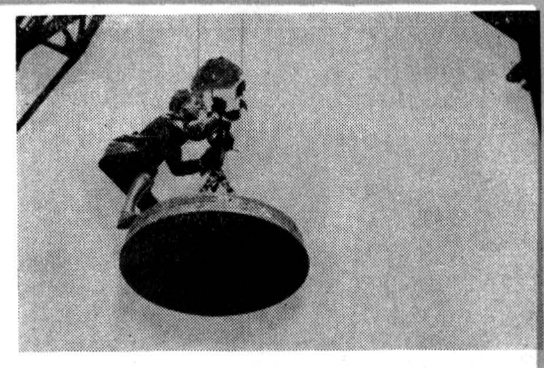
Когда пришедший к власти фашизм инспирировал судебный процесс над Георгием Димитровым и его товарищами, обвиняя их в поджоге рейхстага, прогрессивное человечество встало на их защиту.
В феврале 1934 года они были вырваны из фашистского застенка и прибыли в СССР.
Через несколько дней на студии кинохроники операторы Роман Кармен и Михаил Кауфман сняли звуковое интервью со вчерашними узниками фашизма (1934 год, Г. Димитров среди работников кинохроники)

В 1935 году молодым режиссером Аршей Ованесовой был выпущен первый номер киножурнала для детей — «Пионерия». Этот журнал и сегодня продолжает свое существование и неизменно пользуется широкой популярностью.
Долгие годы редактором журнала была Людмила Перцова. Вокруг журнала группировались ведущие мастера операторского искусства: Сергей Семенов, Алексей Лебедев, Иван Запорожский (Крымский корреспондентский пункт), ленинградцы Владимир Страдин, Сергей Фомин, из Узбекистана — Малик Каюмов, с берегов Волги — Петр Оппенгейм и другие (1935 год, «Пионерия», оператор А. Лебедев)

Самым массовым и распространенным периодическим изданием оставался «Союзкиножурнал».
В январе 1934 года на экраны страны вышел его 500-й юбилейный номер.
В истории журнала было всякое: были времена, когда события большого значения не получали освещения из-за пленочного кризиса. На протяжении многих лет шла борьба с органами проката за место на экране.
С годами у многих операторов совершенствовались свой стиль, своя манера в решении темы, вырабатывался творческий почерк. По композиции кадра, по смелому ракурсу, по продуманному плану съемок всегда безошибочно можно было узнать Владимира Лаврова из Туркменистана, Леона Арзуманова из Грузии, Алексея Кушешвили с Дальнего Востока, ленинградцев Павла Паллея, Василия Беляева, Ансельма Богорова, Александра Шаповалова с Украины, Николая Константинова из Сибири, Асланбека Каирова из Ростова. Большими мастерами событийных съемок были и московские операторы: Иван Беляков, Михаил Ошурков, Борис Макасеев, Михаил Глидер, Николай Самгин, Владимир Ешурин, Николай Вихирев, Алексей Лебедев, Владимир Фроленко (1934 год, обложка 511-го номера «Союзкиножурнала»)

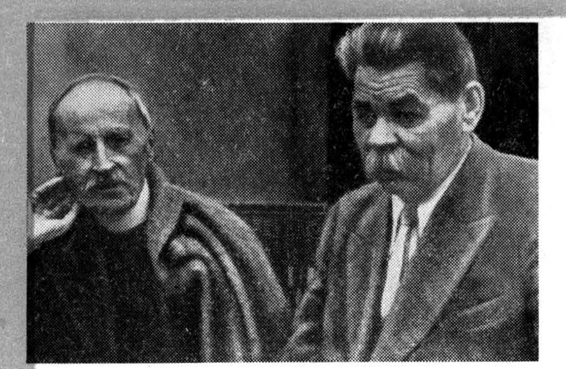
Еще не существовало таких оснащенных техникой студий, как сегодня. В одной комнате за тесно прижатыми друг к другу монтажными столами работали режиссеры журнала Николай Соловьев, Сергей Гуров, Ирина Сеткина, Илья Копалин, Иосиф Посельский, Федор Киселев, Анатолий Егоров
Много лет отдал «Союзкиножурналу» один из старейших режиссеров хроники Николай Кармазинский, работавший на периодике с 1926 года (Н. Кармазинский за монтажом очередного номера «Союзкиножурнала»)

Теперь уже и зритель знает, что работа оператора хроники — это профессия риска. И действительно, в каких только условиях не снимает хроникер!
Вчера он поднимался на магнитном кране, чтобы с «верхней точки» снять огнедышащие домны, а сегодня он «ловит» кадр быстро надвигающегося поезда. На этих снимках мы видим Михаила Кауфмана на съемке



13 февраля 1934 года в Арктике разыгралась трагедия. Погиб затертый во льдах ледокол «Челюскин».
Кинооператор Аркадий Шафран вспоминает: «Движение льда не прекращалось, и под его резким напором борт «Челюскина» почти на протяжении пятидесяти метров разорвало. Вода с шумом устремилась в трюмы. Судьба корабля была решена. Я начал снимать. Почти стемнело, лишь черный силуэт корабля вырисовывался в снежном вихре. Нос «Челюскина» быстро погружался в воду. Вскоре там, где еще недавно красовался «Челюскин», остались лишь перевернувшиеся льдины да бурлящая вода. Началась жизнь на льду» (1934 год, оператор А. Шафран на съемках)

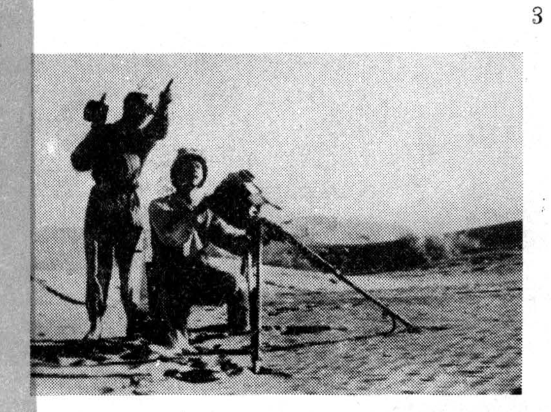
Не забыть народного ликования, когда на улицах Москвы появились спасенные «челюскинцы» (1934 год, «Герои Арктики»)



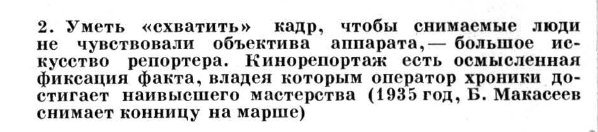
1

2

3



1. Шел 1935 год. По приглашению Максима Горького в Советский Союз приехал Ромен Роллан. Они встретились впервые после двадцатилетней переписки.
Оператор Михаил Ошурков запечатлел эту встречу (1935 год)



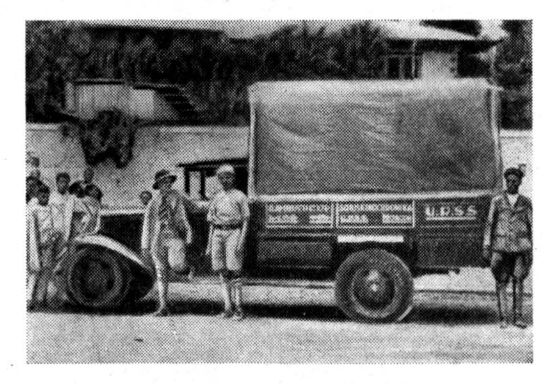
2. Уметь «схватить» кадр, чтобы снимаемые люди не чувствовали объектива аппарата,— большое искусство репортера. Кинорепортаж есть осмысленная фиксация факта, владея которым оператор хроники достигает наивысшего мастерства (1935 год, Б. Макасеев снимает конницу на марше)

3. Когда первые автомобили сошли с конвейеров советских автозаводов, их испытывали на прочность и проходимость.
В далекий путь отправились они с Красной площади столицы к песчаной пустыне Средней Азии Кара-Кумы.
В колонне автомашин, штурмовавших мертвые пески, была и машина кинооператоров Эдуарда Тиссэ и Романа Кармена (1933 год, «Москва — Кара-Кумы —Москва», операторы Р. Кармен, Э. Тиссэ, М. Гоморов)

Неизведанные края Дальнего Востока пленяли не только кинохроникеров. В 1934 году Александр Петрович Довженко прошел четыреста километров по таежным партизанским тропам, собирая материал для сценария «Аэроград» (1934 год, «Союзкиножурнал»).
В долине реки Майхе Довженко встретился с кинопутешественником Александром Литвиновым.
Им было о чем порассказать друг другу и поделиться впечатлениями о своеобразии и романтике далекого края.
На снимке: Ю. Солнцева, актер С. Шкурат, А. Довженко, А. Литвинов, Э. Тиссэ, П. Мершин, З. Калик

Весь свой творческий опыт, поднявший документальную съемку до поэтического и эмоционального искусства, воплотил Дзига Вертов в фильме «Три песни о Ленине». Фильм стал классикой документального киноискусства (1934 год, операторы Д. Суренский, М. Магидсон, Б. Монастырский)

В 1935 году к богатствам абиссинской земли потянулась фашистская Италия.
Эфиопия (Абиссиния) запылала огнем пожарищ. Сквозь джунгли и пустыни, снимая боевые действия, вместе с бойцами абиссинской армии шли операторы Владимир Ешурин и Борис Цейтлин.
В специальных выпусках демонстрировался их фронтовой кинорепортаж на многих экранах мира (1936 год, «Абиссиния», монтаж режиссера И. Копалина)



Небольшая хроникальная съемка 30-х годов оставила нам память о замечательном человеке. Николай Островский — автор шедевра социалистического реализма — романа «Как закалялась сталь» (1936 год, «Союзкиножурнал»)

Первый съезд советских писателей...
Доклад Алексея Максимовича Горького, где он обосновал теорию социалистического реализма, был записан на звук (1934 год, «Союзкиножурнал», операторы М. Ошурков, Н. Самгин)

День 10 августа 1936 года, когда в Москву возвратились летчики В. Чкалов, Г. Байдуков и А. Беляков, совершившие первый беспосадочный перелет Москва — о. Удд, вошел в историю.
«Все мы, операторы московской студии кинохроники, в этот день работали, — вспоминает оператор Борис Макасеев.— Николай Самгин и Евгений Ефимов на двух самолетах поднялись с Центрального аэродрома навстречу краснокрылой стальной птице.
Они встретили «АНТ-25» в районе Арзамаса и сопровождали его до Москвы. Приземление самолета снимали Иван Беляков, Соломон Коган и я. Синхронно был заснят митинг на аэродроме, где выступали Серго Орджоникидзе, Климент Ворошилов и Валерий Чкалов. Затем все мы сопровождали их, когда ликующий народ встречал героев на улицах столицы»

В 1936 году тучи фашизма нависли над революционной Испанией. Прогрессивное человечество становится на защиту мужественного народа.
Ромен Роллан бросает клич: «Человечество!.. Человечество, зову тебя!.. Зову вас, люди Европы и Америки, на помощь Испании!»
23 августа пограничному пикету народной милиции предъявили документы специальные корреспонденты «Союзкинохроники» операторы Роман Кармен и Борис Макасеев.
С этого дня, находясь в самой гуще испанских событий, они шлют в Москву кинорепортажи о боевых действиях республиканской армии, о баррикадных боях на улицах героического Мадрида.
Каждый месяц на экраны нашей страны выходит специальный выпуск «К событиям в Испании». На материале волнующих кинодокументов Р. Кармена и Б. Макасеева был создан документальный фильм «Испания» (сценарий Всеволода Вишневского, режиссер Эсфирь Шуб)

В мае 1937 года флагманский самолет вырвал старт у суровой природы и с острова Рудольфа взял курс к Северному полюсу. С глубоким волнением обитатели воздушного корабля высадились на льдину, которой суждено было стать исторической, вспоминал участник экспедиции кинооператор Марк Трояновский.
«Все были охвачены такой неподдельной радостью, что совершенно не замечали моего аппарата, хотя я и снимал их крупным планом» (1937 год, «На Северном полюсе», режиссеры Я. Посельский, И. Венжер, оператор М. Трояновский).
Однажды в редакцию газеты «Кино» пришла необычная телеграмма. Прислал ее с Северного полюса Иван Дмитриевич Папанин:

МЫ ЗДЕСЬ ПРОВОДИЛИ СЪЕМКИ КИНОАППАРАТОМ тчк В ОСНОВНОМ СНИМАЛИ ДОМ зпт В КОТОРОМ ЖИВЕМ тчк ОТСНЯЛИ ПОКА 12 КАТУШЕК ПО 30 МЕТРОВ КАЖДАЯ тчк

Мало кто знал, что участники первой научно-исследовательской станции на дрейфующей льдине были корреспондентами хроники

С рождением звукового кино у хроникеров появилась возможность полнее освещать достижения искусства нашей страны. Многие из материалов периодического издания «Советское искусство» представляют историческую ценность. В течение долгих лет журнал искал выразительные формы. Его тематические номера, составленные из театральных постановок, служат до сего времени учебным пособием в художественных институтах и университетах культуры.
Над журналом работали режиссеры С. Бубрик, И. Посельский, операторы Б. Макасеев, С. Семенов, Р. Халушаков, В. Доброницкий. Идет съемка для журнала «Советское искусство». Номер посвящался творчеству Б. Щукина (от Тартальи до Егора Булычова)

Взволнованный рассказ о людях, поборовших пустыню, о силе коллективного труда, о народной стройке Большого Ферганского канала поведали режиссеры Леонид Варламов и Борис Небылицкий. Они вместе со строителями пришли в безводную пустыню, слышали первые звуки карнаев, известивших о начале стройки, и ушли, когда воды могучим потоком хлынули по руслу канала. Свой фильм они назвали «Могучий поток» (1939 год, оператор Малик Каюмов)

В мае 1939 года разыгрались военные события на реке Халхин-Гол. Нарушив государственную границу, японские империалисты вторглись на территорию Монгольской Народной Республики. В качестве военных кинокорреспондентов для съемки боевых действий выехали Сергей Гусев, Виктор Доброницкий, Алексей Кушешвили и Александр Щекутьев.
Репортаж о вооруженном столкновении на Дальнем Востоке и разгроме захватчиков лег в основу фильма «Халхин-Гол» режиссера Ильи Копалина (на снимке операторы М. Дембриль и В. Доброницкий)

Фильм «День нового мира» претворял в жизнь замысел Алексея Максимовича Горького, который посоветовал работникам печати написать книгу об одном дне нашей страны. Весной 1940 года, когда на Всесоюзное совещание кинохроникеров съехались документалисты, на обсуждение был представлен план будущего фильма — коллективного труда всей многочисленной семьи кинохроникеров.
Фильм должен был быть построен из фактов— будней нашей действительности, не связанной с какими-либо событиями и датами. Такой день был определен — 24 августа.
Уже за несколько дней до начала съемок студия напоминала военный штаб, куда стекались донесения о намеченных объектах.
Еще стояла ночь над Москвой, когда пришло первое известие, что оператор Николай Лыткин закончил съемку на Командорских островах.
Снятый материал доставлялся в Москву по воздуху. На аэродромах приземлялись самолеты, и пилоты передавали металлические коробки с наклейками «Срочно! Пленка не проявлена! Материал для фильма «День нового мира».
Режиссеры Михаил Слуцкий и Роман Кармен, сценаристы Борис Яглинг и Марк Цейтлин из снятых кинодокументов отобрали самое характерное, что свидетельствовало о большом созидательном дне нашей Родины (снимало 60 кинооператоров; 24 августа 1940 года в заволжских степях проводили съемку М. Ципорин и В. Косицын)

В 1941 году были присуждены первые государственные премии за выдающиеся произведения советского киноискусства. Звания лауреатов получили и авторы документальных лент «На Дунае» и «Линия Маннергейма».
Высокая награда партии и правительства ко многому обязывала документалистов. Но творческие замыслы новых работ были внезапно отброшены налетевшим ураганом войны.
Взяв в руки свое оружие — киноавтомат, документалисты отправлялись вместе с воинами на защиту Родины (1940 год, кадр из фильма «Линия Маннергейма», режиссеры В. Беляев, Л. Варламов, Н. Комаревцев, В. Соловцев)

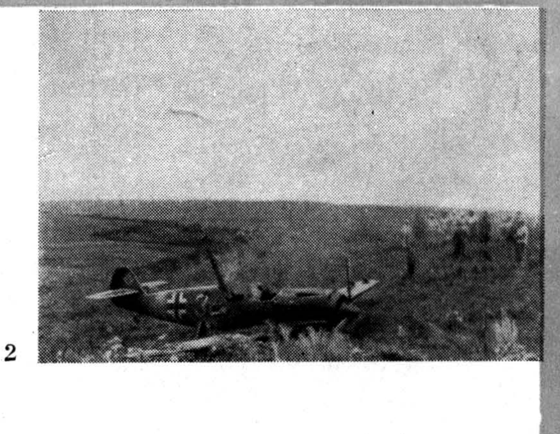
Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой
С фашистской силой темною,
С проклятою ордой

Еще не зазвучали слова этой песни, а сотни кинохроникеров, узнав о вероломном нападении фашистской Германии на нашу страну в памятное воскресенье 22 июня 1941 года, собрались на своих студиях.
Немногие из них имели военный опыт. Тактические учения, маневры, война в Абиссинии, Испании, Халхин-Гол, война с белофиннами не могли идти в сравнение с той великой битвой, какая развернулась на огромном фронте от Баренцева до Черного моря.
Разъезжаясь на разные фронты, кинооператоры желали друг другу скорейшей встречи в Берлине. Никто тогда не мог подумать, что понадобится 1418 долгих дней, чтобы водрузить знамя Победы над рейхстагом.
Первые месяцы войны. Уходил народ. Увозили предприятия. Угоняли скот. Сжигали хлеба на полях. Сразу же перед фронтовыми операторами возник вопрос: «А надо ли все это снимать?»
Сегодня этот вопрос показался бы праздным. Тогда же он был мучительно острым, и никто не мог дать настоящего ответа. А снимать надо было. Кинодокументы истории испытаний и великой победы остались в летописи на века.

Оборона Одессы стала боевой школой для фронтовых кинооператоров.
Два месяца находились в рядах защитников города операторы С. Коган и М. Трояновский. И покинули его вместе с последними нашими воинами.
Постройка баррикад, высадка десанта моряков, отбивших у врага городскую водокачку, упорные бои на улицах города, киносъемка этих эпизодов послужили материалом для создания первого боевого киновыпуска «Оборона Одессы» («Союзкиножурнал» № 91, операторы С. Коган, М. Трояновский)

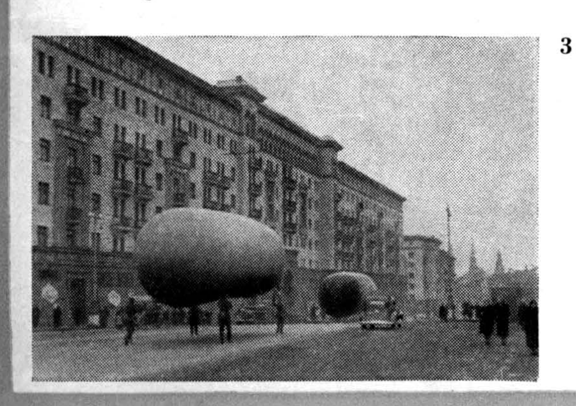
Конечной целью гитлеровской «молниеносной войны» был разгром Красной Армии и захват Москвы.
1. Москвичи вместе со всем народом поднялись на защиту Родины. Уже в июле 1941 года было создано 12 дивизий народного ополчения, свыше 120 тысяч москвичей с оружием в руках выступили против фашистских захватчиков. Об их подвигах рассказывал фронтовой выпуск, снятый операторами студии кинохроники («Все силы на разгром врага», режиссер С. Гуров)
2. На защиту Москвы стали войска противовоздушной обороны
3. Защитникам Москвы с воздуха был посвящен фильм режиссера М. Слуцкого «Наша Москва» (операторы И. Беляков, И. Вейнерович, М. Глидер, О. Рейзман, В. Соловьев)
4. В самые тяжелые для Москвы дни — в октябре 1941 года — родился новый киножурнал «На защиту родной Москвы»

1

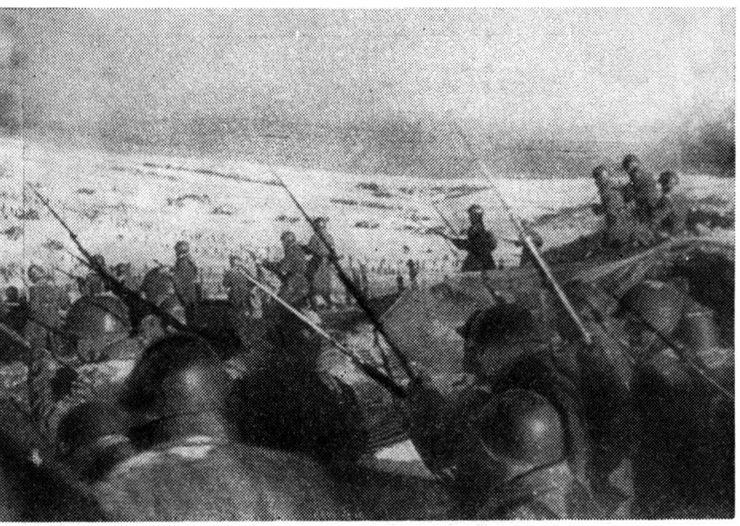


2

3



4



6 декабря, измотав гитлеровскую армию, стоящу Москвы, Красная Армия перешла в наступление нанесла немцам первое крупное в этой войне пора ние. Фронтовые операторы были в первых рядах ступающих войск.
18 февраля 1942 года в 18 кинотеатрах столицы на демонстрироваться фильм «Разгром немецких вой под Москвой» (авторы-режиссеры Л. Варламов И. Копалин, автор текста П. Павленко, операто И. Беляков, Г. Бобров, Т. Бунимович, П. Касатки Р. Кармен, А. Крылов, А. Лебедев, Б. Макасеев, Б. Н былицкий, В. Штатланд, С. Шер, А. Щекутьев, А. Эл берт, М. Сухова, В. Соловьев, М. Шнейдеров). Это бы крупная победа советского документального кино, г война показана без прикрас, сурово и мужественно

В эти же тяжелые месяцы первой военной зимы мужественные ленинградцы стойко отражали бесчисленные атаки врага, переносили блокаду осажденного города. Достойными патриотами показали себя и ленинградские операторы. День за днем вели они летопись обороны города-героя, колыбели Великой Октябрьской социалистической революции.
«Фильм «Ленинград в борьбе» (режиссеры Р. Кармен, Н. Комаревцев, В. Соловцев, Е. Учитель, главные операторы А. Богоров, Е. Учитель, С. Фомин, операторы Н. Голод, Б. Дементьев, Л. Изаксон, О. Иванов, Э. Лейбович, В. Максимович, Ф. Овсянников, Ф. Печул, П. Паллей, А. Погорелый, Р. Кармен, Г. Симонов, В. Страдин, Я. Славин, К. Станкевич, В. Сумкин, Г. Трофимов, Г. Шулятин, Б. Шер) — замечательное достижение документального киноискусства, живая страница Великой Отечественной войны. Он учит и призывает наш народ к борьбе, беспощадному мщению, к лютой ненависти и жестокой расплате с немецко-фашистскими захватчиками, грабителями и насильниками. Таково воздействие и сила этого волнующего документа»,— писала «Правда» в 1942 году

А на самом южном участке огромного фронта «стоял на смерть» другой город-герой — Севастополь.
Фронтовые операторы В. Микоша, Д. Рымарев, Ф. Кротик-Короткевич, А. Кричевский, Г. Донец и А. Смолка запечатлели интереснейшие события для фильма «Черноморцы»

Оценивая работу кинохроникеров в течение первого года войны, «Правда» писала: «Пройдут тяжелые времена войны. Враг будет уничтожен. Кровавые банды гитлеровских мерзавцев будут сметены с лица земли, и на развалинах, еще хранящих терпкий запах гари и крови, мы начнем строить новые заводы и города, села, разбивать цветущие скверы, заливать асфальтом глубокие воронки от снарядов и авиабомб, выкорчевывать из пахотной земли обугленную, ржавую сталь сгоревших немецких танков.
Тогда извлекут из стальных несгораемых сейфов рулоны кинопленки, сотни километров ленты — бесценной летописи великих наших дней, которую мы сейчас называем простым словом — кинохроника. И притихнет погруженный в темноту зрительный зал, где будут наши дети»

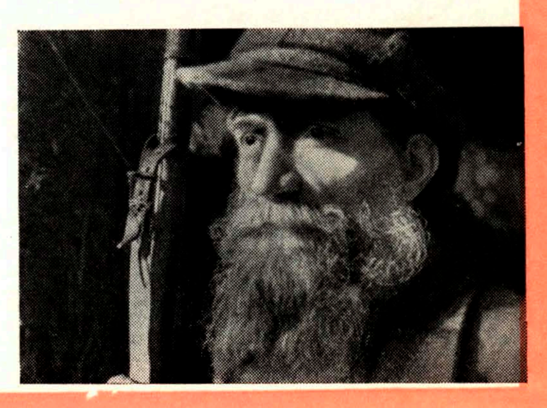
Советское Заполярье — база Северного флота. Врагу не удалось перерезать Мурманскую дорогу, закрыть единственный незамерзающий порт на севере — Мурманск. Сюда прибывали караваны судов с боеприпасами, продовольствием, техникой. Отсюда уходили в дерзкие рейды в воды северной Атлантики смелые моряки-североморцы. С ними были и фронтовые кинооператоры Г. Донец, В. Мищенко, Ф. Овсянников, М. Ошурков, С. Урусевский. Их усилиями был создан фильм «69 параллель»

Шел 356-й день войны. Грохот орудий на фронте сливался с шумом станков и моторов в тылу. Этот ничем не примечательный день 13 июня 1942 года выбрали советские документалисты, чтобы показать во всем многообразии труд и ратный подвиг советских людей.
160 кинокамер работали одновременно.
«День войны» — так назвали свой фильм режиссер М. Слуцкий и сценарист А. Каплер, этот, по образному сравнению К. Симонова, «моментальный снимок с лица Родины»

Не только на фронте, но и в тылу трудились кинохроникеры. «Гвардейцы тыла» (режиссер М. Шапсай, оператор Б. Пумпянский), «Мы с тобой, фронт» (режиссер М. Лукацкий), «Тебе, фронт» (режиссеры Д. Вертов, Е. Свилова, оператор Б. Пумпянский), «Сибиряки фронту» (режиссер В. Гейман, операторы Б. Борковский, Г. Гибер, Н. Хмелев). Эти фильмы, созданные на Алма-Атинской и Новосибирской студиях, показали огромную хозяйственно-организационную деятельность партии, трудовой энтузиазм колхозников, рабочих, инженерно-технических работников

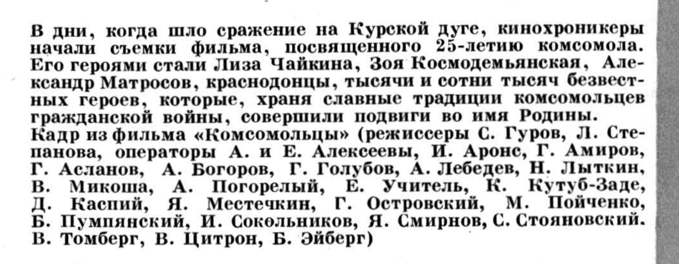
К осени 1942 года война вступила в решающую фазу. Началась битва за Сталинград.
Киносъемки от первой бомбежки города до мощных мужских объятий солдат двух фронтов, замкнувших кольцо окружения, послужили материалом для создания фильма, о котором писал А. Толстой: «Фильм «Сталинград» — живой документ о советском военном гении, о славе русского народа, возлюбившего свободу больше жизни, документ о трудных делах, которые совершает непокоренный и гордый народ, устремивший прозорливые глаза свои к осуществлению добра и справедливости. Горе немцам, всколыхнувшим глубокие чувства русского народа».
Рядом с солдатами шли фронтовые операторы Б. Вакар, В. Орлянкин, Д. Ибрагимов, А. Софьин, А. Казаков, А. Кричевский, Е. Мухин, М. Гольбрих, Н. Вихирев, И. Гольдштейн, М. Посельский, В. Шадронов, И. Кацман, Г. Островский, И. Малов

Глубоко в тылу врага шла другая война, не знавшая пощады. Уже в первые месяцы войны в партизанском крае, на северо-западе страны, побывал старейший кинооператор С. Гусев, у ленинградских партизан снимали операторы Б. Дементьев, Н. Голод, Л. Изаксон. Они создали фронтовой выпуск «В тылу врага» (на снимке оператор С. Гусев)

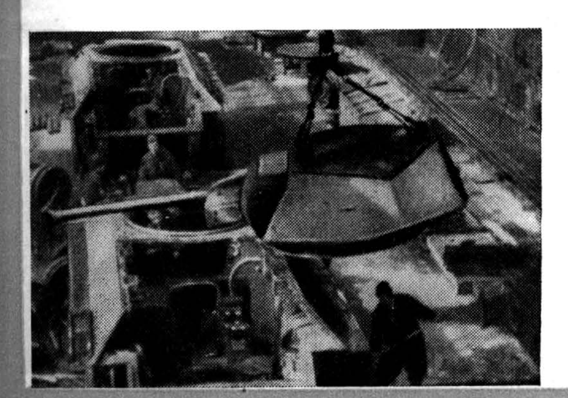


В 1943 году было решено создать фильм «Народные мстители». Режиссером этого фильма был утвержден В. Беляев.
Операторам приходилось осваивать технику партизанской борьбы, проявлять незаурядное мужество, выдержку, просиживать по нескольку часов у полотна железной дороги, чтобы снять один-единственный, но неповторимый кадр — взрыв вражеского эшелона.
20 тысяч метров пленки, снятых в горах Крыма, в плавнях Кубани, в лесах Украины и Белоруссии, в болотах Калининской и Ленинградской областей, позволили создать фильм, который стал крупным событием в жизни советской кинематографии. Его операторы — Н. Быков, И. Вейнерович, М. Глидер, Б. Дементьев, Г. Донец, Л. Изаксон, А. Каиров, Б. Макасеев, О. Рейзман, Я. Местечкин, М. Сухова, Б. Эйберг, С. Школьников.
Операторы и позднее не один раз вылетали за линию фронта для съемок партизан. В неравном бою, пробиваясь из окружения, погибла Маша Сухова, разбился с самолетом И. Авербах, был убит в партизанском соединении С. Ковпака Б. Вакар. Они погибли, как герои, сражаясь за Родину

Лето 1943 года. Началось массовое изгнание врага с советской территории.
5 июля немцы решили взять реванш на Орловско-Курской дуге. Здесь Красная Армия снова одержала победу, которая ознаменовала коренной перелом в ходе войны.
В этом сражении фронтовые операторы использовали весь свой опыт, все свое умение. Они были всюду: вместе с частями наступающей пехоты и на штурмовиках, утюживших танковые колонны врага, в боевых расчетах противотанковой артиллерии и на мощных стальных корпусах наступающих машин. В танковом сражении был тяжело ранен оператор Е. Лозовский, погибли А. Солодков и И. Малов.
Кадр из фильма «Орловская битва» (режиссеры Р. Гиков, Л. Степанова, операторы А. Гафт, Ф. Леонтович, Я. Марченко, А. Солодков, А. Фролов, М. Гольбрих, В. Доброницкий, Р. Кармен, А. Крылов, А. Казаков, Е. Лозовский, Б. Небылицкий, Г. Могилевский, И. Малов, Г. Островский, М. Посельский, В. Смородин, А. Софьин)



В дни, когда шло сражение на Курской дуге, кинохроникеры начали съемки фильма, посвященного 25-летию комсомола. Его героями стали Лиза Чайкина, Зоя Космодемьянская, Александр Матросов, краснодонцы, тысячи и сотни тысяч безвестных героев, которые, храня славные традиции комсомольцев гражданской войны, совершили подвиги во имя Родины.
Кадр из фильма «Комсомольцы» (режиссеры С. Гуров, Л. Степанова, операторы А. и Е. Алексеевы, И. Аронс, Г. Амиров, Г. Асланов, А. Богоров, Г. Голубов, А. Лебедев, Н. Лыткин, В. Микоша, А. Погорелый, Е. Учитель, К. Кутуб-Заде, Д. Каспий, Я. Местечкин, Г. Островский, М. Пойченко, Б. Пумпянский, И. Сокольников, Я. Смирнов, С. Стояновский. В. Томберг, В. Цитрон, Б. Эйберг)



«Все для фронта!», «Все для победы!». Под такими лозунгами трудились далекие и близкие тылы. Огромную долю труда в обеспечении Красной Армии самым современным оружием вложили уральцы. Поэтому не случайно Б. Агапов, В. Бойков и Ф. Киселев назвали свой фильм «Урал кует победу». Во многих городах южного, среднего и северного Урала побывали операторы Н. Степанов, О. Рейзман, С. Авлошенко, Н. Блажков, А. Сухов, П. Ногин, Г. Родниченко, чтобы снять доменщиков и сталеваров, прокатчиков и строителей танков, пушкарей и забойщиков

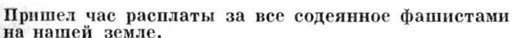
Много страданий вынес украинский народ за всю свою многовековую историю, но ни с чем не могли сравниться муки, которые принесли ему гитлеровцы. «Битва за нашу Советскую Украину» — так назвали свой фильм А. Довженко, режиссеры Ю. Солнцева и Я. Авдеенко. Его снимали 24 оператора Украинской и Центральной студии кинохроники.
Более 100 тысяч метров пленки было отобрано группой для монтажа. Весь свой талант, темперамент, всю свою любовь к родной Украине вложил в это произведение А. Довженко

На западе шли ожесточенные бои, а в городе-герое Сталинграде восстанавливалась мирная жизнь. Сталинград поднимался из руин. И как всегда застрельщиками были комсомольцы, и как всегда среди строителей города были кинохроникеры. Бригада кинооператоров — В. Доброницкий, В. Цитрон и А. Хавчин — под руководством писателя Б. Агапова и режиссера И. Посельского изо дня в день в течение многих месяцев накапливала факты, искала характерные детали, отдельные выразительные штрихи, интересные ситуации для будущего фильма.
Фильм «Возрождение Сталинграда» был закончен накануне разгрома Германии. «Всечеловеческой весной победы веет от этого правдивого и высокохудожественного кинофильма», — писала о нем «Правда»

В фильме «Вступление советских войск в Болгарию» (режиссер М. Фиделева, операторы А. Кричевский, В. Микоша, Г. Асланов, И. Голомб, Б. Рогачевский, А. Сологубов, И. Сокольников, А. Смолка, С. Стояновский, И. Чекноверов) показано, как братский болгарский народ с хлебом и солью встречал советских воинов-освободителей

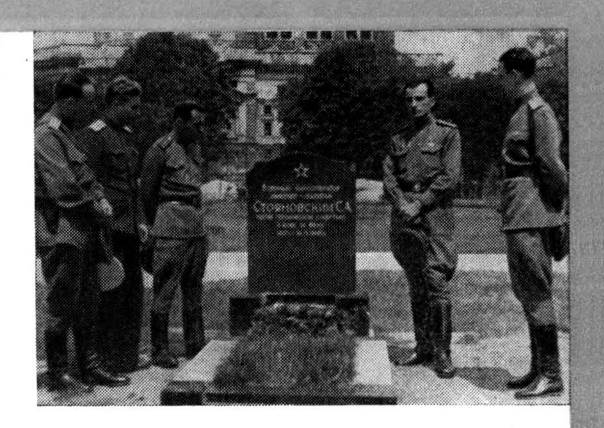
Лучшие мастера игровой кинематографии пришли в эти годы на хронику. В 1944 году Ю. Райзман закончил свой фильм «К вопросу о перемирии с Финляндией». «За скромным, подчеркнуто деловым названием этого фильма, — писала «Ленинградская правда», — кроется глубоко волнующее и поучительное содержание» (операторы А. Богоров и Л. Панкин на границе Норвегии и Финляндии)

Победы, одерживаемые Красной Армией на всех фронтах, давали незабываемо интересный материал для создания новых документальных фильмов.
«Освобождение Советской Белоруссии» режиссеров В. Корш-Саблина и Н. Садковича и «Победа на правобережной Украине» режиссеров А. Довженко, Ю. Солнцевой заканчивали большой список фильмов, сделанных студией в 1944 году



Пришел час расплаты за все содеянное фашистами на нашей земле.
К началу 1945 года завершилось окружение крупной группировки врага в районе Будапешта. Полтора месяца шли упорные уличные бои за каждый перекресток, за каждый дом.
Из 10 тысяч метров снятого материала режиссер В. Беляев смонтировал фильм «Будапешт» (оператор С. Стояновский снимает на улице Будапешта)

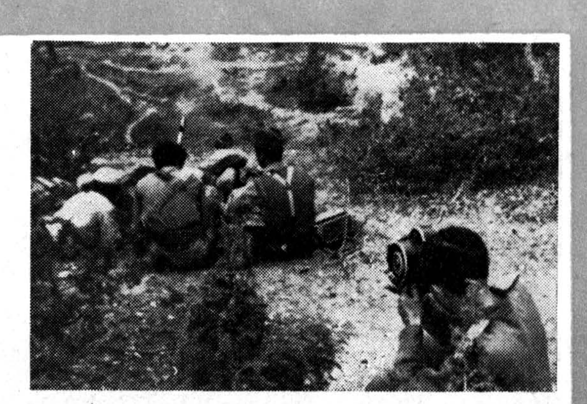
Идут бои на улицах Вены. Здесь от разрыва мины гибнет один из талантливых фронтовых операторов С. Стояновский. Фильм «Вена» (режиссер Я. Посельский), созданный киногруппой 3-го Украинского фронта, был последним фильмом, в который вошли съемки С. Стояновского, прошедшего длинный боевой путь от Терека до Дуная



Ожесточенные бои за Сандомирский плацдарм и разгром немецких войск в Верхней Силезии легли в основу фильма «В Верхней Силезии» (режиссер И. Посельский).
Здесь, на немецкой земле, в боях за город Бреславу фронтовая кинохроника понесла тяжелые утраты. Смертью храбрых пали два кинооператора — В. Сущинский и Н. Быков.
Это были смелые люди, закаленные долгими годами военных испытаний

21 апреля 1945 года в 13.50 началась артподготовка штурма Берлина. Падение фашистской столицы означало конец войны, и к этому событию все готовились с особым волнением. Автором-режиссером будущего фильма был назначен Ю. Райзман. К нему откомандированы все операторы 1-го Белорусского и 1-го Украинского фронтов. Это были мастера с большим боевым стажем, прошедшие путь от Сталинграда до Берлина (Д. Ибрагимов, А. Софьин, Н. Вихирев, М. Посельский), перенесшие тяготы ленинградской блокады (А. Погорелый, А. Богоров и Б. Дементьев), участвовавшие в боях под Москвой (М. Шнейдеров, В. Соловьев), под Кенигсбергом (братья А. и Е. Алексеевы и И. Панов), в авиационных частях (Л. Мазрухо, Б. Соколов, В. Симхович, Н. Киселев и Г. Епифанов). Для работы на разных участках фронта были использованы операторы И. Аронс, К. Венц, Г. Гибер, Г. Голубов, Л. Дульцев, Р. Кармен, А. Левитан, Ф. Леонтович, В. Лизерсон, Е. Мухин, С. Семенов, Г. Сенотов, В. Томберг, В. Фроленко, Г. Александров, К. Бровин, П. Горбенко, Г. Островский, С. Шейнин. Фронтовые группы возглавляли Л. Сааков и М. Ошурков. Тридцать тысяч метров сняли операторы во время сражения за Берлин, двадцать тысяч метров немецкой хроники было захвачено в Берлине. Из этого количества пленки предстояло группе отобрать материал для фильма продолжительностью в 1 час 20 минут.
Надо отдать должное творческому коллективу фильма «Берлин», завершившему всю работу над ним в 16 дней.
В 1946 году на Международном кинофестивале в Канне фильм «Берлин» получил Первую премию

Фильм «Освобожденная Чехословакия» был задуман И. Копалиным и П. Аташевой еще в 1944 году. Чехословакия была первой жертвой немецкого фашизма, и ее судьба всегда волновала советских людей.
Пражское восстание, танковый рейд генерала Рыбалко, радость освобождения — все это создавало волнующую канву для будущего фильма (режиссер И. Копалин, оператор В. Доброницкий)



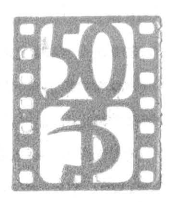
Еще не началось освобождение югославской территории, а в тыл немцев к югославским партизанам были заброшены на парашютах два советских кинооператора — В. Муромцев и В. Ешурин.
Борьба югославских партизан, совместные бои частей Красной Армии и Народной армии Югославии с гитлеровскими войсками, радость освобождения Белграда — все это позволило группе создать волнующий, насыщенный яркими эпизодами фильм «Югославия» (режиссер Л. Варламов).
При съемках этого фильма, в боях на подступах к Триесту, был убит Виктор Муромцев. Это случилось 30 апреля, за несколько дней до окончания войны

За плечами оставались четыре года военных дорог, четыре года борьбы, страданий, слез, лютой ненависти к врагу, грусти о погибших и наконец — п о б е д а.
С таким чувством снимали фронтовые операторы «Парад Победы», фильм, который подводил итоги всей четырехлетней борьбы.
На Красной площади выстроились воины, которые не раз смотрели смерти в глаза. Перед Мавзолеем проходили соединения, на знаменах которых сияли боевые ордена, их несли люди, о которых знала вся страна. У подножия Мавзолея выросла гора поверженных гитлеровских знамен

Отгремели залпы на западе, но война еще бушевала на Дальнем Востоке, и снова кинохроникеры устремились туда, где шли бои.
Тридцать два оператора под руководством режиссеров А. Зархи, И. Хейфица и писателя Е. Габриловича по единому плану снимали на Забайкальском, 1-м и 2-м Дальневосточных фронтах, на кораблях Тихоокеанского флота и Амурской флотилии. Фильм «Разгром Японии» еще раз показал всему миру силу Советской Армии, решившей вопрос о сроках окончания войны. Широко используя архивную и трофейную кинохронику, авторам фильма удалось показать всю историю взаимоотношений России и Советского Союза с Японией.
В фильм вошел ряд интересных эпизодов: пленение марионеточного императора Пу-и, прорыв через горы Хингана, боевые действия флота, подписание капитуляции Японии на борту линкора «Миссури» (оператор О. Рейзман снимает пленных японцев)

Огромный неоценимый материал оставили фронтовые операторы в летописи нашей Родины. За четыре года войны 243 кинооператора сняли свыше 3 500 000 метров пленки. На экраны страны было выпущено 400 номеров «Союзкиножурнала», 65 номеров журнала «Новости дня», 24 номера «Фронтовой киновыпуск», 67 короткометражных и 34 полнометражных фильма.
Советские документальные фильмы, созданные во время войны, показали всему миру силу и мощь Советского государства и ее Вооруженных Сил

(Окончание в следующем номере)



А. КАРАГАНОВ

Октябрь и мировое кино

К итогам международного симпозиума киноведов

I

В конце июля Союз кинематографистов СССР провел в Репино под Ленинградом международный симпозиум киноведов, посвященный влиянию идей Великой Октябрьской социалистической революции на мировое кино. На симпозиум помимо советской делегации приехали 40 киноведов из 22 стран. К началу симпозиума его участники представили 30 докладов, по которым развернулась оживленная дискуссия.

В докладах и выступлениях на симпозиуме часто повторялись слова «революция в искусстве», «великое открытие», «подвиг»...

«Я употребляю слово «подвиг», — пишет в своем докладе «Новаторская концепция кино» болгарский киновед Георгий Стоянов-Бигор, — отнюдь не из юбилейных соображений. Я не могу не считать подвигом то, что сразу после революции, еще до того как он создал индустрию, приобрел грамотность, освоил знания, накопленные предшествующими поколениями, прежде чем он создал академии и институты искусств, пролетариат одной из самых отсталых стран Европы создал свою кинематографию, свой бессмертный «Броненосец», свои кинопоэмы, имеющие значение для всего мира».

В развитие своей мысли Стоянов-Бигор цитирует друзей, писавших о величии советского кино. Цитирует врагов — буржуазных цензоров, полицейских начальников, прокуроров, министров, которые всеми способами пытались воспрепятствовать показу советских фильмов. Тринадцать раз представлялся «Чапаев» цензурной комиссии в Софии, пока не был выпущен на экран, да и то в изуродованном виде. А что стоит надпись, которая по приказанию полиции появлялась на экране перед каждым показом советского фильма: «Господ зрителей просят не аплодировать. В противном случае показ картины будет прекращен».

Враги — и не только в Болгарии — тоже посвоему оценивали могущество кинематографа революции. Участники симпозиума — на фактах из истории своих стран — убедительно показали драматизм и напряжение классовой борьбы вокруг советских фильмов. Они рассказывали о том, как страх и ненависть рождали цензурные запреты, аресты «провинившихся» прокатчиков, а иногда приобретали характер демократических по форме и полицейских по сути маневров, рассчитанных на то, чтобы уберечь трудящихся от влияния «опасных» фильмов. Но советские фильмы прорывались через все запреты и хитрости.

Существует концепция, согласно которой фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко и других создателей советского кино победно пошли по всему миру прежде всего потому, что высоки их художественные качества, а революционная направленность, содержание фильмов не имеют прямого отношения к этому успеху.

Кинокритик из Западного Берлина Ульрих Грегор в своем докладе «Реакция на советские фильмы в Германии в 1923—1928 гг.» приводит лю-

бопытные в этом смысле рассуждения Вилли Хааса, откликнувшегося большой рецензией в «Фильм курир» на берлинскую премьеру «Броненосца «Потемкина» (апрель 1926 года):

«Здесь — общечеловеческий гуманистический мотив, который в плоти и крови у каждого человека, даже у самого последнего невежды. Этот мотив — протест против насилия, ненависть к угнетению, солидарность общего возмущения против серого, униженного, рабского существования. Разве это имеет что-нибудь общее с коммунизмом?» Фильм Эйзенштейна «построен на таком материале, из которого делается любой фильм о мятеже. А каждый человек всегда в глубине души мятежник, бунтующий против угнетения».

Если рецензент из «Фильм курир» попытался свести содержание революционного фильма к общечеловеческой мятежности, то многие другие критики больше всего писали о монтаже, о манере съемок, сводя силу советского кино к новизне и свежести приемов и рассматривая эти приемы в чисто кинематографическом плане. А известный киновед Арнхейм даже утверждал, что «привязанность к революционным темам» отрицательно сказывалась на степени правдивости и жизненности советских фильмов. Их высокое качество он связывал с тем, что на русских студиях после революции много экспериментировали, не обращая внимания на расходы и вкусы публики.

Бесспорно, дух смелого поиска стал характернейшей особенностью развития советской кинематографии после революции: Октябрь освободил кинематограф, как и другие искусства, от власти денежного мешка, от необходимости служить «верхним десяти тысячам». Но свободные и страстные искания получили особенно плодотворное развитие именно благодаря тому, что они были «привязаны к революционным темам», вдохновлялись и питались революцией. Об этом убедительно говорил на симпозиуме, полемизируя с Арнхеймом, Герман Херлингхауз (ГДР). Об этом говорили и другие докладчики, подчеркивавшие, что не просто стечением обстоятельств (одновременное появление нескольких специфически кинематографических талантов, наличие техники для экспериментальных работ и т. п.), а именно революцией рождены новизна, сила и всемирное влияние советской кинематографии.

«С победой Октябрьской революции,— говорил в своем докладе «Кино и революция» Мануэль Мичель (Мексика), — начала свою деятельность гигантская лаборатория, в которой испытывались новые формы жизни во всех ее аспектах». Кино не составляет в этом смысле исключения. В нем также начались искания, вызванные революцией и ею направляемые. Их вдохновляли вера и порыв, объединившие художников с партией революционеров. «Совершенно очевидно,— продолжает Мичель,—что творческая сила, так полно проявившая себя в произведениях советской киноклассики,— это революционная сила, возникшая именно потому, что произошло полнейшее слияние идеологических требований партии с творческими устремлениями художников».

Буржуазные идеологи часто ополчаются против политической тенденциозности революционного искусства прежде всего потому, что им ненавистна революционная политика. Их усилиями широко распространен миф о враждебности политики искусства, о необходимости защищать святая святых искусства от политики. Советская кинематография и в этом смысле дала миру урок непреходящего значения, замеченный и понятый многими зарубежными кинематографистами при первом же знакомстве с советскими фильмами.

В своем докладе «Влияние советского киноискусства и теории кино двадцатых годов на творчество и теорию кино западных стран» польский киновед Регина Дрейер-Сфард вспомнила статью Стефании Загорской, написанную еще в 1930 году:

«Тенденциозность фильма «Броненосец «Потемкин» составляла единое целое с формой произведения — это была взрывчатая поэзия. Мир неожиданно увидел новый подход к теме, при котором идеологические элементы не обнажались, а делали композицию в целом более совершенной; тенденциозность изменила свою роль: она стала синонимом высочайшего сознания и целеустремленности. Наконец поняли, что можно заставить служить искусство обществу, служить сознательно и творчески и что оно не только ничего не поте-

ряет от этого, но, напротив, может в соединении с этим новым материалом выиграть необыкновенно много».

На симпозиуме много говорилось об особой роли кино среди других искусств, о радикальности перемен, вызванных в нем революцией, о рождении высокой классики уже на раннем этапе развития революционной кинематографии.

Выступая на симпозиуме, Болеслав Михалек (Польша) утверждал, что мерилом зрелости любого искусства является не только степень развития его эстетических структур, гибкость языка, эффективность воздействия, но и умение воссоздавать картину великих событий, духовных и общественных преобразований, которые определяют ход мировой истории. Показывая Октябрьскую революцию, советское киноискусство сумело раскрыть ее социальное, индивидуальное и историческое значение. Я, продолжает свою мысль Михалек, возьму даже на себя смелость сказать, что кино дало революции такое эстетическое выражение, какого не дало ни одно другое искусство. «Революция, вызвавшая коренное обновление общественых структур и сознания людей, лучше всего выражала себя в кино, которое в тот момент было одним из самых молодых и современных видов искусства. Если, таким образом, советское революционное кино дало нам доказательства, что фильм может быть подлинным свидетельством истории и потому искусством, это означает, что произведения, которые это доказали, стали классикой нового кино».

Аналогичные мысли развивает в своем докладе и Эрвин Дертян (Венгрия). Первая в мировой истории победоносная пролетарская революция, подчеркивает он, означала поворотный пункт в любой отрасли искусства. В кино этот поворот оказался наиболее резким и глубоким: в литературе, изобразительном искусстве, музыке послереволюционный период представляет собой лишь новую, более высокую по уровню главу, новую эпоху развития. «Социалистическое киноискусство родилось с революцией, и с этого момента мировая кинематография оказалась под таким новым по своей идейности и по художественным средствам одинаково освежающим влиянием, уйти от которого не смогла ни одна страна, сколько-нибудь значительная с точки зрения кинематографии... В этом влиянии марксистские исследователи видят в первую очередь не заимствование и распространение стилевых признаков «случайной» творческой удачи той или иной большой личности; за элементами формы они различают животворное влияние новой идеологии, нового замысла, видят изменение общественных отношений, коротко говоря, видят саму революцию».

Октябрьская революция, подчеркнул в своем выступлении советский кинокритик С. Фрейлих, рождая новую культуру, утверждая новое понимание мира, впервые дала надежду, что прошлое можно соединить с будущим. Это соединение включает в себя и преемственность традиций, и борьбу, и отрицание отжившего — оно осуществляется в живом противоречивом движении. Одно из конкретных — для кинематографа — проявлений такого соединения можно отчетливо увидеть, поставив рядом имена Эйзенштейна, который пришел в кино после Октября, и Гриффита, который был самым великим художником мирового кино до Октября.

Гриффит, будучи, по сути дела, гуманистом XIX века, видел человечество, разделенное неравенством, которое представлялось ему вечным и неизбежным. Желая добра угнетенным, он полагал, что можно улучшить положение бедных за счет доброты богатых. Поэтому он не избежал мелодрамы. Сцена на одесской лестнице в эйзенштейновском «Броненосце» тоже показывает страдания масс. Однако масса увидена здесь глазами самой массы, вернее, наиболее активной ее части — пролетариата, который может не только страдать, но и изменить положение вещей.

О связях советского кино с породившей его революцией, о кино как распространителе идей Октября говорил и французский кинокритик Марсель Мартен. Называя первое послереволюционное десятилетие периодом «поразительного дебюта новой кинематографической школы, совпадающего во времени с рождением политического строя, являющегося открытием и надеждой для значительной части человечества», он подчеркнул, что «советское кино той эпохи неотделимо

как явление искусства от революционной идеи, распространению которой во всем мире оно способствует».

Революция, неоднократно подчеркивалось на симпозиуме, дала искусству не только новые идеи и факты, новые идеологические и социальные импульсы, но и открыла новые пути решения эстетических проблем.

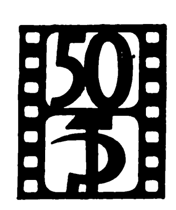
Советское кино, говорится в докладе венгерского киноведа Кароя Немеша «Пятьдесят лет борьбы за киноискусство будущего», начало свой путь с отрицания того, что раньше считалось художественным фильмом, с отрицания экранных мелодрам и других форм кинематографического сочинительства. Оно обратилось к действительности — не копируя ее, а стараясь вскрыть сущность изображаемого. Эстетический идеал художника совпал с социальной сущностью действительности. Вертов, Эйзенштейн и другие кинематографисты революции раскрывали сущность явлений так, как она открывалась в самих явлениях действительности для зрителя, желающего изменить эту действительность. Большое значение приобрел монтаж, который путем столкновений явлений делал еще более очевидной сущность, связывал отдельные действия и поступки, включая их в общественный процесс.

По мнению Кароя Немеша, как и многих других участников симпозиума, революционное новаторство советского кино с большой силой проявилось уже в фильмах середины 20-х годов. «Броненосец «Потемкин», «Мать» и другие великие фильмы тех лет были открытием неведомых дотоле путей и возможностей экранного искусства. Неостановимое движение революционных масс, величие борьбы, ее драматизм и поэзия воплотились в образах, потрясавших своей эмоциональной силой.

Первооткрытия всегда и неизбежно занимают особое место в сознании людей. А в данном случае помимо обаяния новизны они обладали еще и свойствами могучего и тонкого искусства. Лучшие советские фильмы 20-х годов поразили воображение кинематографистов всего мира и оказали мощное революционизирующее влияние на миллионы зрителей. В этих фильмах — и не только в выборе тем, сюжетов, героев, но и в самой атмосфере и ритмах экранного действия, в художническом отношении к изображаемому — отчетливо ощущается неповторимое время, когда почти все открывалось заново, когда революция обретала свой художественный язык, создавая эстетические ценности непреходящего значения! Лучшие произведения 20-х годов навсегда сохранят свое особое обаяние, выражающее юность революции и революционный пафос первооткрывателей новых путей художественного развития человечества.

Конечно, и в годы, когда рождалось великое киноискусство революции, не все было совершенным, идеальным, как представляется, как видится романтически настроенному человеку сквозь дымку времени. И тогда были свои сложности, ошибки, просчеты, срывы. Но, как заявил на симпозиуме Серджио Чеккини (Италия), «всего лишь один кадр «Потемкина» был вознаграждением за все ошибки, умноженные пылом и страстью поиска».

(Окончание в следующем номере)



С. ФРЕЙЛИХ

Путь первооткрывателей

1. КИНО И РЕВОЛЮЦИЯ

Революция изменила судьбу русского кино решительным образом.

Кино в России называли «киношкой», эта кличка надолго закрепилась за ним; даже трудно было предположить, что кино может стать искусством, равным литературе, театру, музыке, живописи. А ведь в кино работали такие профессиональные режиссеры, как Я. Протазанов, Е. Бауэр, В. Гардин, П. Чардынин. Были выдающиеся операторы — А. Левицкий, Б. Завелев и художники — В. Егоров, С. Козловский, В. Баллюзек.

Были кинозвезды — И. Мозжухин, В. Холодная, В. Максимов, О. Рунич, В. Полонский.

Были сценаристы — А. Вознесенский, В. Туркин.

Были кинокритики — И. Петровский, М. Алейников, М. Браиловский.

Были, наконец, картины: «Оборона Севастополя», «Немые свидетели», «Дворянское гнездо», «Пиковая дама», «Отец Сергий».

И все-таки кино не воспринималось как искусство. И не упомянутые картины и не поразительные для того времени кукольные фильмы В. Старевича определяли его лицо, эти произведения тонули в потоке примитивных ремесленных поделок.

Кино расплачивалось за свое позднее рождение. Не успев осознать своей цели и возможности, оно оказалось во власти коммерции и низменных интересов.

Революция, разрешив социальный конфликт николаевской России, вывела из кризиса и кино. Благодаря тому что кинопроизводство оказалось в руках нового продюсера — молодого социалистического государства,— изменилось само направление искусства.

Кино сблизилось с практической деятельностью масс. Революция открыла новый мир, сделала возможным формирование искусства глубоко народного, партийного, правдивого, непримиримого к буржуазной идеологии и морали.

Революция «привела» в искусство нового героя. Уже на другой день после Октября хроника запечатлела площадь у Зимнего дворца, где вчера шли бои. Хроникеры сняли множество непосредственных участников революции. Оставили потомкам драгоценные кадры, на которых запечатлен Владимир Ильич Ленин.

Революция решительно обновила самосодержание, «предмет» искусства.

Советское киноискусство с первых же шагов истории нашей страны оказалось в одном строю со сражающимся за свободу народом. Кипением боев врывалось в творчество кинематографистов понимание новой действительности, взбудораженной первой в мире пролетарской революцией. Ленинское понимание роли искусства в жизни народа, ленинское требование постижения действительности во всей ее сложности и глубине стало законом жизни советского кинематографа. Появился новый тип кинематографиста, связанного с революцией, тип человека, который увидел свое гражданское призвание в том, чтобы быть участником строительства нового мира. Разумеется, в новом искусстве нашли свое место и старые мастера. Продолжали работать в кинематографе Протазанов, Ивановский, Гардин, Перестиани; обратившись к новым темам, они создали значительные произве-

дения. И все-таки не им суждено было повернуть советскую кинематографию на новый путь. Это выпало на долю нового поколения мастеров. Они знали революцию не по книгам, они чувствовали ее дыхание, революция вошла в их жизнь, они вместе с ней пережили ее перипетии. Этими художниками были прежде всего Вертов, Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко. Для них революция была не просто темой, не только содержанием. Отвечая потребности времени, они сами произвели революцию в кино, изменили его язык, который стал основой современного кинематографического языка. В их фильмах новое значение приобрели кадр и монтаж. Они доказали, что жизнь на экране можно воспроизводить без посредничества кинозвезд и вымышленных интриг. Кино стало самостоятельным искусством, независимым от живописи, поэзии, театра и равным им.

Известный американский историк кино Льюис Джекобс писал:

«Русские свели результаты своих исследований и экспериментов в единую систему, которая стала основой современной кинорежиссуры, а их фильмы наиболее значительными постановками эры немого кино...»

Это было написано в 1941 году, а еще позже, в 1958 году, 117 кинокритиков мира включили в список двенадцати лучших фильмов всех времен и народов «Броненосец «Потемкин», «Мать» и «Землю».

Эпические картины Эйзенштейна воспринимаются теперь как исторические хроники.

Пудовкин открыл в эпосе драматическое начало.

Довженко — лирик.

В каждом из них по-своему преломился мир, его свет, его краски. Но, различая их, мы не можем противопоставлять их друг другу, как это, к сожалению, порой делается. Разве можно разделить три потока, уже слившихся в море?

Разумеется, и этими тремя фигурами — сколь бы значительны они ни были — не исчерпывается эпос тех лет. Его многообразие не постичь без «Обломка империи» Ф. Эрмлера (сценарий К. Виноградской) — фильма, созданного в духе экспрессионистического психологизма, и импрессионистического «Нового Вавилона» Г. Козинцева и Л. Трауберга, романтической «Элисо» Н. Шенгелая (сценарий С. Третьякова, Н. Шенгелая).

Если эти мастера свои игровые художественные картины подняли до значения исторических хроник, то Вертов и Шуб сделали хронику искусством, в их творчестве документальный фильм стал явлением художественным. Это сближение игрового и документального кино даст в дальнейшем важнейшие последствия, мы всегда будем обнаруживать это в переломные моменты развития советского искусства.

Особое место среди пионеров советского кино занимает Лев Кулешов. Он не создал, подобно этим мастерам, революционных эпопей, но имеет отношение ко всему, что они сделали. В опытах Кулешова был впервые преодолен дурной традиционализм русского дореволюционного кино. Принципы нового монтажа, законы построения кадра и художественная выразительность актера-натурщика были им разработаны в предчувствии необходимости изобразить новое содержание средствами, присущими новому, революционному искусству.

Эпос 20-х годов уходит корнями в социалистическую революцию, он был осознанием происшедших социальных изменений.

Однако новое, социалистическое искусство интересовали отнюдь не только эпические социальные конфликты, хотя именно так иногда представляют себе советское кино, и, может быть, мы сами виноваты в этом. Справедливо подчеркивая значение лент эпических, мы оставляем в тени другое, не менее важное для развития кино направление, связанное с изображением психологических конфликтов и интимных переживаний человека.

Как часто упоминаем мы «Обломок империи» Ф. Эрмлера и как редко его же «Парижского сапожника», хотя трудно сказать, в каком из них режиссер (кстати, с одним и тем же актером Ф. Никитиным — исполнителем главных ролей) добился большего, и какой, следовательно, из этих фильмов больше обогатил искусство тех лет. «Обломок империи» показал человека на сломе истории: солдат в результате контузии теряет память и приходит в себя через годы, уже при новом строе. Судьба его драматична, старый и новый мир сталкиваются в нем без переходов, внезапно. Фильм «Парижский сапожник» открыл другое — драматизм повседневной жизни, он показал, что и новая жизнь полна драм — навсегда мы запоминаем глаза глухонемого сапожника, которо-

го любовь побуждает быть активным и боль других переживать как собственную.

И «Третья Мещанская» А. Роома, и «Девушка с далекой реки» Е. Червякова, и «Кружева» С. Юткевича, и «Ветер в лицо» А. Зархи и И. Хейфица, и «Посторонняя женщина» И. Пырьева — все это картины, без которых трудно себе представить молодость советского кино, его чувственный мир, изображенный без предубеждений.

Экран утончал свое зрение, чтобы увидеть и передать неповторимые душевные переживания.

Это направление было связано не только с освоением материала современной жизни. Например, в Армении и Грузии в этом ключе на основе литературных произведений создавались фильмы о прошлом —«Намус» А. Бек-Назарова и «Мачеха Саманишвили» З. Беришвили и К. Марджанова (сценарий Н. Шенгелая и П. Морского).

Так новаторами в искусстве оказались не только авторы эпических полотен, но и авторы произведений, которые мы называем камерными, бытовыми. Это не были два противоположных, независимо развивающихся направления, они питали друг друга, благодаря чему личное в камерных картинах приобретало социальное значение, а эпическое в лентах о революции не замыкалось в себе, не становилось высокомерным, ходульным.

Напрасно многие исследователи так долго не замечали индивидуальные характеры в эпическом «Потемкине». В знаменитой сцене расстрела на лестнице шеренге карателей, наступающей и действующей с однообразной жестокостью, Эйзенштейн противопоставил хаотичную толпу, естественную в своем страдании и человеческом многообразии. Нервом этой трагической массовой сцены является детская колясочка, скачущая вниз по ступеням.

Лирический монолог Довженко определяет структуру «Земли», посвященной классовым битвам эпохи коллективизации. Танец Василя в лунную ночь — поэтическое выражение любви к жизни, трагически оборванной на наших глазах.

Пудовкин в «Матери» изображает простую женщину в момент психологического потрясения, вызванного невольным предательством ею сына; ледоход в знаменитой сцене картины вторит переживанию толпы и матери, идущей во главе демонстрации.

Создатели этих картин были не постановщики в прежнем смысле этого слова, это были авторы, в эпической картине их интересовала тайна индивидуального, эпос был для них способом самовыражения.

Экран, еще до того как овладел словом, достиг высот поэзии. Поиски были устремлены в будущее и питались глубокой верой, что будущее не за горами и уже принадлежит нам. Кинематограф бурлил, он представлял собой огромную творческую лабораторию, и это тем более поразительно, что все это происходило в послереволюционной России, тогда еще почти сплошь неграмотной. Эйзенштейн говорил об «эксперименте, понятном миллионам». В этом была диалектика революционного искусства — оно ориентировалось не на отсталого зрителя, а на зрителя социально раскрепощенного и способного к духовному возвышению. Чтобы сделать великие произведения Толстого «действительно достоянием всех...— писал В. И. Ленин,— нужен социалистический переворот»*. Что касается кино, то нужен был революционный переворот не только для того, чтобы кино стало принадлежать народу, но чтобы оно стало настоящим искусством.

2. НА НОВОМ РУБЕЖЕ

Мы вспоминаем теперь 20-е годы как классический неповторимый период в истории советского кино. Это был период штурма, период сближения кино с революцией и революции в самом кино. Эпоха была стремительной и, может быть, поэтому столь краткой: за несколько лет экран исчерпал свои выразительные возможности. Новая, социалистическая действительность выдвигала проблемы, неразрешимые для экрана, оперирующего лишь зрительными образами.

По-прежнему экран называли Великий Немой, но теперь уже акцент делали не на слове великий, а на слове немой.

Успех фильма «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича и неуспех фильма «Иван» А. Довженко в 1932 году в этом отношении показательны. Сегодня мы видим, как многое устарело во «Встречном» и как много свежего, непреходящего, современного в «Иване», но именно тогда важнее был опыт «Встреч-

* «Ленин о культуре и искусстве», М., «Искусство», 1956, стр. 91.

ного», опыт «Путевки в жизнь», «Члена правительства», «Великого гражданина», в центре которых оказался драматический характер, и именно это было важно; советская кинематография открывала мир социалистических отношений, его проблематику; слово помогало кинематографисту проникать в новые области духовной жизни человека, недоступные немому кино.

Если 20-е годы прошли под флагом «Потемкина», то 30-е — под флагом «Чапаева».

В немом «Потемкине» о матросе Вакулинчуке мы узнали все, что должны были узнать, хотя герой был показан только в одном состоянии — воодушевлении. Вакулинчука играл профессиональный актер А. Антонов, но использованы были прежде всего его типажные свойства, его внешность, сильный поворот шеи, выразительное лицо.

Экран был связан с традициями живописи, имеющей свои пределы в изображении драм жизни. Ужас и страдание мы видим на лицах жертв расправы на Одесской лестнице. Лицо же раненого Вакулинчука, подобно скульптуре Лаокоона, не обезображено страданием, даже умирая и падая в воду, он на миг виснет на якоре в выражении спокойного величия.

Каждый человек в «Потемкине» дан лишь в одном состоянии. Люди в картине — р а з н ы е состояния о д н о й массы.

Если немому кино ближе эстетика живописи, то звуковое находит опору в драматическом сюжете.

В «Чапаеве» о д и н человек показывается в р а з н ы х состояниях.

Мы видели на экране Чапаева и отважным и задумчивым, и жестоким и добрым, и подозрительным и доверчивым, видели и опрокидывающим противника и усталым. Мы видели его легендарным и видели его смешным.

Социалистическое искусство открывало положительного героя, активного, меняющего действительность и способного изменить самого себя.

«Чапаев» открыл новые подходы к изображению человеческого характера.

В связи с этим по-новому встала проблема актера. Актеры, которые могли быть лишь натурщиками, типажами, к этому времени вышли в тираж. Роль Чапаева могла быть исполнена профессиональным актером, талантливым, самостоятельно мыслящим, таким оказался Б. Бабочкин — роль легендарного комдива принесла ему всемирную славу.

Это было время выдающихся актерских образов. В. Гардин в роли Бабченко («Встречный»), Б. Чирков в роли Максима в известной трилогии, В. Марецкая в роли Александры Соколовой («Член правительства»), Т. Макарова в роли Груни Шумилиной («Учитель»), Н. Черкасов в роли профессора Полежаева («Депутат Балтики»), Л. Любашевский в роли Якова Свердлова («Яков Свердлов»), Н. Боголюбов в роли коммуниста Шахова («Великий гражданин») составили целую эпоху в кино.

В 30-е годы кино могло решиться на изображение Ленина — здесь был сделан крупный шаг после «Октября», где Эйзенштейн с помощью актера-натурщика пытался создать кинопортрет вождя революции. В фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» (сценарий А. Каплера, режиссер М. Ромм) и «Человек с ружьем» (сценарий Н. Погодина, режиссер С. Юткевич) актеры Б. Щукин и М. Штраух каждый по-своему воспроизвели образ Ленина. Сама задача изобразить революцию и постичь характер ее вождя нацеливала искусство на решение коренных проблем социалистического реализма. В Ленине познается величие революции и вместе с тем ее демократизм.

Великое — просто.

Истинно великое, грандиозное не помнит себя ежеминутно великим, грандиозным, оно естественно и потому не боится показаться странным или смешным.

Именно так играл Ленина Щукин.

Прежде чем показаться на трибуне, откуда он на весь мир провозгласил о наступлении новой эры, вождь сидел на ступеньках сцены, что-то записывая в блокнот.

Эпизод не является вымыслом — художественный фильм воссоздал известный кадр кинохроники.

Сам же фильм далек от хроники, экран 30-х годов предельно драматичен.

Именно как искусство драматическое трактовал тогда кинематограф В. Туркин — автор книги «Драматургия кино» (1938).

В то время начали печатать сценарии, первый сборник вышел накануне I съезда советских писателей. На съезде выступил сценарист Н. Зархи, его приветствовали как представителя кинодраматургии — нового жанра литературы. Новый подход к экранизации классики обнаружился в фильмах «Пе-

тербургская ночь» по Достоевскому (режиссеры Г. Рошаль и В. Строева), «Иудушка Головлев» по Салтыкову-Щедрину (режиссер А. Ивановский), «Гроза» по Островскому (режиссер В. Петров), «Пышка» по Мопассану (режиссер М. Ромм).

Жанр новой социальной кинодрамы, может быть, главное завоевание кино 30-х годов, вместе с тем в этот период не утрачена эпическая линия 20-х, она продолжала успешно развиваться в таких произведениях, как «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана (сценарий Вс. Вишневского), «Щорс» А. Довженко, «Арсен» М. Чиаурели (сценарий А. Шаншиашвили, М. Чиаурели), «Александр Невский» С. Эйзенштейна (сценарий П. Павленко, С. Эйзенштейна), «Богдан Хмельницкий» И. Савченко (сценарий А. Корнейчука).

В 30-е годы утверждаются и кинороман, киноповесть в творчестве М. Донского, С. Герасимова, Ю. Райзмана, Б. Барнета, их «проза» предвосхитила многое в современном кино, жизненность этого направления мы почувствуем в следующем десятилетии — в 40-е годы, годы тяжелых испытаний.

Доверие к интимному переживанию, юмор и человечность выразили каждый по-своему— Б. Барнет в «Окраине» (сценарий К. Финна, Б. Барнета) и Ю. Райзман в «Машеньке» (сценарий Е. Габриловича), исследование жизни в этих фильмах достигает классического совершенства.

Горьковская трилогия М. Донского развивала в кино традицию основоположника советской литературы. Не имея собственного классического прошлого, кино обретало его, пуская корни в литературу, питаясь ее народностью, ее революционностью, обретая, наконец, ее аналитический характер.

«Проза» Герасимова связана не с экранизацией, она является чисто кинематографическим повествованием. Его «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель» также стали своеобразной кинотрилогией, но в ней мы уже увидели нашу современность, увидели советского молодого человека 30-х годов. Герасимов отходил от традиционных форм кинодрамы, он разведывал драматизм современной повседневной жизни, еще не изученной. Художник отошел от драмы, но не распрощался с киноактером — актер ведет у него действие, вторгается в подтекст, мы всегда видим не только поступок, но ощущаем побудительные причины, которые заставляют человека действовать именно так.

В 30-е годы наше киноискусство делает огромный шаг вперед. Предметом художественного воплощения становятся все более сложные явления общественной действительности, новые люди нового, социалистического мира. Выразительные средства, обогатившие экранное искусство,— звук, слово — помогают решать усложнившиеся художественные задачи.

Социалистический реализм вышел на новый рубеж, ознаменованный созданием «Чапаева».

Отсюда уже были видны новые перспективы, но развитие кино шло трудными путями. В теоретических работах, в творческих работах, в творческих замыслах наших мастеров возникла идея внутреннего монолога (в частности, в статье С. Эйзенштейна «Одолжайтесь!», 1932). Сегодня внутренний монолог стал достоянием мирового киноискусства, он помогает воплощать в зрительно-звуковых образах работу человеческого сознания и находит применение в самых различных жанрах новейшей кинодраматургии. Но в те годы он, к сожалению, не получил развития, многие даже забыли об открытиях наших мастеров, и потому стало казаться, что такое построение фильма свойственно лишь Бергману и Феллини. Принцип внутреннего монолога, осуществляемый средствами звуко-зрительного контрапункта, дает возможность не только увидеть и услышать человека, но и проникнуть в глубины его духовного мира. Но разве один и тот же принцип изображения не приводит к совершенно различным результатам, в зависимости от того, как понимает художник связь подсознания с реальным объективным миром? «Иваново детство» А. Тарковского, «Мне двадцать лет» М. Хуциева, «Ленин в Польше» С. Юткевича показали, что у социалистического художника есть свое философское понимание связи человека и истории.

Без освоения современного языка кино социалистический реализм не мог выразить свое философское представление о современном мире.

Догматизм же притуплял ощущение нового, необходимость развития, он склонен был канонизировать достигнутые в 30-е годы успехи, превращать их в образец для подражания. Неумение увидеть жизнь в развитии,

в преодолении противоречий всегда связано с тяготением к покою, к бесконфликтности, к стремлению оградить героя от соприкосновения со злом, от борьбы, от высоких раздумий. Догматизм нанес кино огромный вред, и забывать об этом мы не имеем права.

Однако мы не могли бы двигаться вперед, потеряли бы всякую опору, если бы эти годы представили себе вроде зияющего провала, оборвавшего все связи между прошлым и будущим.

Историю остановить невозможно. Ни четырехлетняя истребительная война, ни труднейшие послевоенные годы не остановили развития кино.

Война была для нас жестоким испытанием, испытанию было подвергнуто и кино. Наивные предвоенные фильмы «Если завтра война», «Эскадрилья № 5», «Танкисты» не предсказали характер войны. Но зато не сходили с экрана «Чапаев» и «Мы из Кронштадта», «Суворов» и «Александр Невский». Эти фильмы стали оружием сражающегося народа.

Советские кинооператоры в первые же дни войны оказались на фронте. Многие из них погибли, оставив кадры, которые вошли в летопись героической борьбы народа против фашизма.

Хроника Отечественной войны продолжала славные традиции хроники Октябрьской революции, но теперь был короче путь к большим документальным картинам. В ходе войны вслед за ее событиями появились такие картины, как «Разгром немецких войск под Москвой» Л. Варламова и И. Копалина, «Черноморцы» В. Беляева и «Суд народов» Р. Кармена.

Документальные картины ставят режиссеры игрового кино А. Довженко, С. Юткевич, Ю. Райзман, А. Зархи и И. Хейфиц.

Война врывалась на экран, ломая представления о дозволенном и недозволенном в искусстве.

Война подтвердила право искусства на трагедию, право на изображение ожесточения, смерти — вечной спутницы жизни, на изображение зла. В борьбе с фашизмом, злом исторически конкретным, социально очерченным, проявились героические характеры, воспитанные всем ходом развития нашего общества. Мы увидели их в фильме И. Пырьева (по сценарию И. Прута) «Секретарь райкома», в котором В. Ванин так проникновенно исполнил главную роль, в фильме Ф. Эрмлера (по сценарию А. Каплера) «Она сражалась за Родину», в котором В. Марецкая создала незабываемый образ партизанки.

В 1943 году М. Донской создает по повести В. Василевской свой лучший фильм «Радуга», оказавший огромное воздействие не только на дальнейшее развитие советского кино, но и на формирование итальянского неореализма.

Этот гражданский пафос не иссяк и в послевоенном кино, он противостоял парадным картинам с ходульными, главным образом историческими героями. Даже в не выдержавшем испытания временем художественно-документальном жанре рядом с напыщенной «Сталинградской битвой» возник савченковский «Третий удар», в котором великолепные массовые сцены опрокидывают ложную концепцию сценария, предложенного режиссеру.

Сегодня «Падение Берлина» уже не идет на экранах, став лишь предметом исследования киноведов, а вышедшая почти одновременно с ним картина «Молодая гвардия» живет, развивая лучшие традиции советского кино; тогда, в 40-е годы, этот фильм как бы был мостом между искусством 30-х годов и современным. Мы это можем утверждать с тем большим правом, что из съемочной группы этой картины вышла целая плеяда режиссеров и актеров, которые проявят себя уже в 50-е годы, в частности режиссер С. Бондарчук, постановщик «Судьбы человека».

История должна помнить все — и дурное и хорошее, однако я выстраиваю эту параллель не для утешительного равновесия, тем более что равновесие с каждым годом нарушалось, сжимался плацдарм не только реалистического кино, но и вообще кино — с 1948 года по субъективистскому решению начинается сокращение производства фильмов. Кривая выпуска фильмов резко снижается и достигает критической точки в 1951 году — 9 фильмов. Число это было угрожающим даже независимо от качества самих этих 9 картин. Кстати, предполагалось, что все они окажутся шедеврами — все 9 фильмов ставили лишь испытанные мастера и на самые важные темы. Картины не оказались шедеврами. Шедевры не планируются. Кто в свое время мог предположить, что постановщик «Стачки» через год создаст «Потемкина» и что именно это

произведение станет «лучшим фильмом всех времен и народов», что постановщики «Спящей красавицы» создадут «Чапаева»?

Талант и сам не знает себя, пока творческую жажду не утолит практикой.

Новый период советского кино начинается с расширения кинопроизводства.

XIX съезд партии принял решение о необходимости резкого повышения количества выпускаемых фильмов.

Уже в 1953 году вышло 20 фильмов, в 1954—45. Кривая производства фильмов из года в год резко поднимается. В 1957 году она доходит до 110, этот уровень (110—120 фильмов) примерно сохраняется по настоящее время.

Соответственно увеличивается выпуск документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов. Это было очень важно, но нас сейчас интересует другое — содержание этого процесса с точки зрения идейной и художественной, с точки зрения эстетической. Без этого мы не выясним суть нового, современного этапа советского кино. Выход в 1953 году из кризиса «малокартинья» был только началом его. Но лишь несколько лет спустя кино добилось нового подъема, оно не только наверстало упущенное, но и сделало новый шаг на своем историческом пути.

3. СОВЕТСКОЕ КИНО НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Дело не только в том, что стало больше картин. Важно, что их ставили разные художники. На студии пришла молодежь. В обстановке творческого соревнования вторую молодость обрели и многие мастера старшего поколения.

С экрана пахнуло свежестью 20-х годов, но это уже не было возвращением в прошлое, уроки 30-х годов не прошли даром.

Вспомним изобразительную систему фильма «Летят журавли». Его необыкновенная выразительность, рельефность лиц, массовых сцен, передающих атмосферу времени,— все это результат проникновения в истину переживаний молодой героини, драма которой связана с жизнью миллионов. Картина сделана М. Калатозовым по пьесе В. Розова «Вечно живые», но тут меньше всего театра, экран наново пережил это событие и воссоздал в иных подробностях и связях, он снова стал по-своему мыслить и по-своему видеть жизнь. После картины заговорили о «субъективной камере Урусевского» — сколько подражателей сразу появилось у него, сколько перекошенных кадров и вертящихся берез мы потом видели на экране, как будто в этом было дело, будто сам Урусевский еще совсем недавно не снимал «Кавалера Золотой Звезды» так спокойно, так объективно и бесстрастно. Его камера стала эмоциональной, субъективной тогда, когда должна была разглядеть именно Веронику. Вероника не могла быть в прошлые годы героиней — она изменила своему Борису. Тем не менее это был фильм о в е р н о с т и. Роман Толстого «Воскресение» был произведением о нравственности народа, потому что великий писатель в грехопадении Катюши Масловой увидел, по выражению Чернышевского, «противоположное содержание». Вероника — героиня не потому, что изменила, а потому, как пережила случившееся. В минуты прозрения она спрашивает: «Для чего мы живем?», ее судьба соотносится с жизнью других людей. Лучшая сцена в фильме та, где Вероника не успевает пробиться сквозь толпу к Борису, ушедшему на фронт. Эта массовая сцена стала классической рядом с лестницей из «Потемкина» и с отражением каппелевской атаки в «Чапаеве».

Посмотрите эти сцены подряд, и вы увидите, как шло советское кино, увидите три его совершенно отчетливых этапа.

Точно так же «Судьба человека» — разве могла быть так снята эта картина раньше? Должны были произойти перемены в нашей жизни, в общественном сознании, чтобы такой человек, как Андрей Соколов, теперь смог стать героем произведения.

Литературный факт — публикация в «Правде» рассказа М. Шолохова о солдате Андрее Соколове — стал общественным событием. Режиссер С. Бондарчук и оператор В. Монахов ощутили всю глубину рассказа.

Иногда кажется, что особенности современного этапа заключаются в том, что произошла, так сказать, смена героя: раньше изображали генерала — теперь солдата.

Дело обстояло сложнее. Фильмы тех лет вновь вернули нас к мысли, что в искусстве значительность героя зависит не от титула или звания, а от того, глубоки ли и истинны ли его страсти. Оказалось, что простых людей нет.

И все-таки суть-то изменений в искусстве не в том, кого стали изображать, а в том, как стали изображать. Как раз жаль, что после неудач с биографическими фильмами 40-х — начала 50-х годов мы перестали изображать жизнь замечательных людей нашей истории. Многим казалось, что само по себе изображение выдающегося деятеля есть проявление культа личности, но опять-таки все дело в том, как историческая личность изображена. Ведь в 40-е годы были не только неудачи в этой области. Был, например, «Иван Грозный» Эйзенштейна, но именно выдающаяся вторая серия фильма тогда представлялась неудачей; в эти же годы прекрасное изображение Гоголя скульптором Н. Андреевым было заменено на бульваре, носящем имя писателя, скульптурой, напоминающей нам стандартное изображение в биографических фильмах Попова, Римского-Корсакова, Ушакова и других исторических деятелей. Теперь эти биографические фильмы лежат в хранилищах, а «Иван Грозный», пролежавший в коробках тринадцать лет, дождался своего времени и к чести советского кино вышел на мировой экран.

Однако вернемся к проблеме героя, чтобы завершить разговор об изменениях, происшедших в современном искусстве кино.

Важной вехой здесь явился фильм Г. Чухрая «Баллада о солдате» (сценарий В. Ежова и Г. Чухрая).

Как и «Судьба человека» и «Летят журавли», фильм этот имел огромный успех не только в Советском Союзе, но и во всем мире. Для многих зарубежных зрителей, переживших кошмары войны, перед глазами которых прошло немало произведений о разочаровании и смятении, образ молодого русского солдата появился как надежда, как открытие мира, в котором не потеряна вера в человека. Нет, новизна «Баллады о солдате» не в том, что изображен солдат, а именно в том, как изображен.

Картина утвердилась не без спора, многим казалось, что герой оказывается не в типических обстоятельствах. В самом деле — нам рассказывают о войне, а мы видим Алешу только в одной военной сцене; нам хотели показать его любовь, но герой осознал свое чувство к Шуре только после того, как расстался с ней; Алексей должен предстать перед нами как добрый сын, но не сам ли он виноват в том, что, потратив в пути все время на других, так и не сумел побыть с матерью, починить ей крышу, ради чего он и получил отпуск. Однако типические обстоятельства — не место действия, типические обстоятельства — ситуации, в которых обнаруживается характер. Эти ситуации не только могут быть случайными — они должны быть случайными, неожиданными для зрителя, пришедшего смотреть фильм, это потом уже зритель должен думать, что только так все и должно было произойти. Из случайных, казалось бы, поступков за пределами фронта мы узнали характер солдата Алеши Скворцова: ненависть не сожгла в нем человека, он по-прежнему чист и добр. Гибель его мы переживаем, как утрату близкого человека. Именно потому, что он конкретен, неповторим, он типичен, мы узнаем в нем черты советской молодежи военной поры, которая без повесток из военкоматов, добровольно уходила на фронт. Авторы искали типичное не на поверхности явлений. Они разомкнули сюжет, и свободное поэтическое повествование, неприхотливое, с кажущимися на первый взгляд нелогичными переходами от происшествия к происшествию, со случайными совпадениями и встречами, дало возможность уйти в глубь материала, где открывается истинная связь причин и следствий.

Такой способ развития сюжета меняет и принцип пластического решения фильма. Изобразительное решение диктуется не внешними поводами, не фабулой (что делает изображение пассивной репродукцией готового действия), изображение само является содержанием, действием и потому в самом себе таит причины именно такого построения кадра и смены одного кадра другим.

В известной сцене «Баллады», где Алеша бежит от танка, перевернутый мир мотивирован не точкой зрения в буквальном смысле слова, а настроением — настроением автора, увидевшего землю, вздыбленную войной.

В кино изменилось само понятие «драматическое действие», и это в свою очередь определяет характер современной игры киноактера.

Уже в процессе съемки «Баллады» Чухрай заменил актера О. Стриженова, снимавшегося вначале в роли Алеши Скворцова. Олег Стриженов талантливо сыграл у того же режиссера поручика Говоруху-Отрока в фильме «Сорок первый», и, возможно, также удачно он сыграл бы Алешу на сцене,

но для экрана одного перевоплощения мало, нужны были совсем другие глаза, другой жизненный опыт, чтобы быть на экране юным, открытым миру Алешей Скворцовым. Студент ВГИКа В. Ивашов отлично справился с этой ролью, отдав ей самого себя, свою личность.

Нет, я не ратую за возврат к типажному кино. Но надо задуматься, почему именно сегодня снова не только на эпизодические, но даже и на основные роли часто приглашаются непрофессионалы. Не связано ли это с тем, что современное игровое кино пронизывает документализм: игровые сцены не только без ущерба сочетаются с хроникой, но и сами часто снимаются в манере репортажа. Современный актер безболезненно переносит присутствие рядом с ним в кадре настоящей фактуры непрофессионала; так же как в павильоне, он естествен в реальной толпе, не подозревающей, что ее снимают.

И все-таки лозунг «назад к типажному кино» был бы анахронизмом, потому что история не может идти вспять, киноактер не может снова стать пассивным натурщиком.

Но история может повторяться на более высоком уровне своего диалектического развития. Современный актер сочетает в себе документальную убедительность с мышлением самостоятельного художника и гражданина.

Предсказания о том, что экран теряет всякий интерес к активному социальному герою, не сбылось. Увы, мы живем не в безмятежное время. Каждый день газеты приносят сообщения о драматических событиях в мире, которые касаются всех вместе и одновременно каждого из нас. Пожалуй, никогда еще история не ставила так остро вопрос о личной ответственности каждого перед обществом и общества перед каждым. Разве обновление экономики, которую как боевую программу развернул перед нами XXIII съезд партии, ставит только экономические вопросы? Разве не возникают здесь одновременно вопросы нравственные и прежде всего вопрос о необходимости говорить правду? Надо было сдать в архив прекраснодушную и безответственную перед историей концепцию отсутствия при социализме противоречий между производством и общественными отношениями. (Кстати, эта концепция немало повредила искусству, ибо нацеливала его на повторение задов о пережитках прошлого как единственного препятствия на нашем пути к коммунизму и притупляла чуткость к восприятию природы новых противоречий, без анализа которых реалистическое искусство развиваться не может.) Само проведение реформы говорит об осознании этих противоречий и о поисках путей их преодоления. Это преодоление есть борьба, а она требует не только экономических стимулов, но и нравственных. Она требует воли, дерзания, самостоятельности суждений, способности рисковать во имя нашего коммунистического дела. Ничто так сегодня не презираемо как безответственность, безволие, неспособность принять решение, стремление уйти от ответственности и любой ценой свалить свою вину на другого. Наше общество нуждается в активной личности, и искусство, как сейсмограф, жадно разгадывает — а какова она сегодня, эта активная личность, в чем ее пафос, какова ее психология. Вот почему в последнее десятилетие появились Губанов («Коммунист»), Гусев («Девять дней одного года»), Венька Малышев («Жестокость»), братья Локисы («Никто не хотел умирать»), Дюйшен («Первый учитель»), грузинский виноградарь Махарашвили («Отец солдата»), Трубников («Председатель»). В каждой из этих картин герой показан в момент выбора, в каждой — герой осознает свою ответственность перед историей. «Гамлет» Козинцева оказался современным потому, что герой, осознав, что порвалась связь времен, берет вину на себя и оказывается способным действовать.

Трагедия как жанр придает искусству масштаб, с ее появлением всегда связано возрождение и комедии. После нелегкой попытки Э. Рязанова возродить эксцентрическую комедию («Человек ниоткуда») уже как должное принимаются комические картины Л. Гайдая; пробивает себе дорогу на экран трагикомедия: характерно, что И. Смоктуновский после мирового успеха его Гамлета не отказывается выступить в смешной картине «Берегись автомобиля», где ему приходится играть на сей раз принца Датского в самодеятельном спектакле. Сегодня возвышенное не стыдится смешного—они проникают друг в друга.

Жизненность современного киноискусства — и в характере взаимодействия в нем документального и игрового кино.

Так же как в период своего рождения, современное советское кино в значительной степени питается хроникой. Мысль Ленина о том, что производство картин начинается с хроники, не устаревает и приобретает новое значение, если при этом не забывать ленинское же определение хроники как образной публицистики. Хроника не только материал для кино, не только источник сюжетов, она сама может образно, то есть художественно, отразить мир, пока игровое кино еще только ищет для этого формы.

Вдруг маленькая документальная картина о бывшей фронтовой медсестре «Катюша» В. Лисаковича была воспринята как откровение. Катюша — характер типический, но игровому кино пока не удалось воспроизвести подобный характер с такой же силой.

Сегодня документальное кино пролагает пути и в области биографического фильма — как смело вторглось оно в жизнь исторического героя в фильмах о Фрунзе, Дзержинском, Коллонтай, Андреевой, Есенине, Вертове.

Использование в современном игровом фильме хроники становится закономерностью. Здесь имеется своя традиция, вспомним Довженко, его «Ивана», который снимался в условиях строящегося Днепрогэса, и картину «Поэма о море», которую по его замыслу Ю. Солнцева снимала в атмосфере реального строительства Каховского моря.

В свою очередь воздействие игрового кино на документальное мы видим на примере картины «Обыкновенный фашизм», созданной М. Роммом на «Мосфильме». Эпический масштаб картины ставит ее в ряд с лучшими произведениями искусства последнего времени и говорит об обретенном экраном чувстве историзма.

Для современного советского кино характерно глубокое взаимодействие развитых национальных кинематографий различных республик. Здесь особенно нагляден бурный рост нашей кинематографии с середины 50-х годов, ибо до этого, в период «малокартинья», национальные студии почти перестали ставить фильмы, ограничившись лишь дубляжем и выпуском хроники.

Сегодня на национальных студиях ставится больше половины всех выпускаемых у нас фильмов.

Национальное есть проявление народного духа, однако народное, национальное не есть еще само по себе достоинство искусства. Революция придала национальному кино прогрессивное значение, дала ему новую жизнь, одухотворив социалистической идейностью.

Я глубоко убежден, что гуманизм советского кино выражен в его интернационализме, в этом заключается его мировое значение.

Советское кино ускорило развитие мировой кинематографии.

Под влиянием Октябрьской революции в драматическое действие в искусстве вступали новые величины — народы и классы, миллионы и миллионы людей, связанных между собой.

«В центр драмы двинуть массу» — сама уже эта задача, которую поставил перед собой Эйзенштейн, поражала своей смелостью. «Появление «Броненосца «Потемкина»,— писал режиссер Кавальканти,— означает начало нового периода в истории кино».

Эйзенштейн говорил, что поставил перед собой задачу «прометеевскую» — «перебороть гиганты американского кино». Он имел в виду голливудские боевики, которые захватили тогда экраны Москвы. Эйзенштейн вступил с ними не только в эстетический спор. Он утверждал иной взгляд на историю. Рождалось новое во всех отношениях искусство, оно выступало против «фабул, звезд и драматических персон» буржуазного, в том числе русского дореволюционного, кино, потому что питало отвращение к буржуазной идеологии и морали, к неправде, к красивости, к поддельному драматизму вымышленных интриг.

Весь дальнейший путь советского кино, как и самого нашего общества, был трудным путем первопроходцев. Преодолевая преграды, мы совершили и ошибки, нам было больно, когда их повторяли начинающие социалистические кинематографии. Но именно они, кинематографии, возникшие после второй мировой войны в молодых социалистических странах, подтверждали закономерность пути, открытого нами: только социалистический путь вывел в прошлом прозябавшие польскую, чехословацкую, венгерскую и другие новые возрожденные кинематографии на мировой экран.

Советское кино оказало воздействие на мировую кинематографическую культуру и

потому, что в нем самом не умирает способность овладевать всеми богатствами культуры, которое продолжает создавать человечество. Связи советского и мирового кино мы не поймем без анализа их взаимодействия, что видно не только на наших взаимоотношениях, например, с идейно близким нам итальянским неореализмом, но и в том, как мы критически осваивали в 20-е годы опыт Гриффита, в 50-е—Феллини и других выдающихся мастеров мирового кино.

В сложном современном мире ленинская мысль о двух культурах в каждой нации по-прежнему является для нас ориентиром. Марксистская диалектика поднимает наше киноведение до уровня науки, в сложном, изменчивом, постоянно развивающемся мире она помогает нам разглядеть его противоречия, увидеть в старом, отмирающем буржуазном мире явления нового, демократического искусства и в то же время проницательно разглядеть опасность рецидивов вульгарного социологизма.

Потому-то и стремительно наше движение, что оно имеет берега и имеет цель.

Знаменательно, что именно в этом году, когда исполняется полвека нашей революции, «Октябрь» Эйзенштейна с таким успехом идет во Франции. «Посмотрев этот фильм,— пишет в «Кайе дю синема» писательница Д. Ролен,— я поняла, что этот фильм, собственно, и заложил основы современного кинематографического языка, с тех пор ничего уж нового не было сказано».

Советская кинематографическая школа приобрела общечеловеческое значение.

Мы продолжаем идти дорогой новаторов.

Или лучше сказать так: мы продолжаем через перевалы истории пробивать свою дорогу.

Путь социалистической кинематографии трудный и гордый, потому что он был и остается путем первооткрывателей.

ГРУЗИНСКОМУ КИНО—50 ЛЕТ

Научная сессия в Тбилиси

Интересной и плодотворной была проходившая в Тбилиси в конце сентября двухдневная научная сессия, посвященная полувековому пути грузинского киноискусства.

Участники сессии (организованной Союзом кинематографистов Грузинской ССР и Всесоюзной комиссией по кинотеории и кинокритике СК СССР) прослушали ряд содержательных докладов и сообщений, проливающих новый свет на многие вопросы истории грузинского кино и советского киноискусства в целом. Сессия открылась приветственным словом первого секретаря СК Грузии С. Долидзе и вступительным докладом одного из старейших кинодеятелей республики Д. Рондели. Затем на сессии выступили Н. Зоркая, И. Долинский, Н. Амирэджиби, О. Табукашвили, О. Сепиашвили, Н. Амашукели, С. Фрейлих, Л. Рондели, И. Вайсфельд, Т. Твалчрелидзе, К. Церетели, Н. Кавтарадзе, Ш. Чагунава, А. Новогрудский.

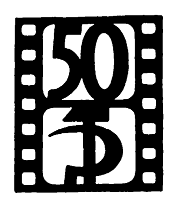
Положительными чертами сессии были и общий высокий теоретический уровень разговора и стремление всех участников обсуждения разобраться в сложных процессах становления и развития национального киноискусства. Важно и то, что процесс этот рассматривался в неразрывной связи с ходом развития всей советской кинематографии и прежде всего с историей и жизнью народа, его борьбой за дело коммунизма.

Анализируя явления истории грузинского кино, докладчики на конкретных примерах показывали органическую связь передовых традиций многовековой национальной культуры и новаторских начал революционного киноискусства, рожденного Великим Октябрем. В ряде докладов и сообщений раскрывалась диалектическая взаимосвязь национального и интернационального в грузинском кино, явно ощутимая от ранних его шедевров — таких, как «Красные дьяволята», — до фильмов самых последних лет, среди которых столь заметное место занимает «Отец солдата». Отличительной особенностью сессии было и то, что история киноискусства Грузии рассматривалась в связи с историей ее литературы, музыки, изобразительного искусства.

На сессии получили новую, научно объективную, очищенную от конъюнктурных наслоений оценку некоторые фильмы Шенгелая («26 комиссаров»), Калатозова («Соль Сванетии»), Микаберидзе («Моя бабушка») и др.

Материалы сессии будут изданы и станут важным подспорьем для дальнейшего развития советского киноведения.

Научная сессия послужила хорошей прелюдией к празднованию 50-летия грузинского кино. На юбилейном торжественном заседании секретарь ЦК КП Грузии Д. Стуруа огласил приветствие Центрального Комитета Грузии, Совета Министров и Верховного Совета республики. После доклада С. Долидзе грузинских кинематографистов тепло приветствовали секретарь СК СССР С. Герасимов, представитель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР Е. Сурков, делегации кинематографистов ряда союзных республик.



У ИСТОКОВ...

В Великий праздник особый интерес представляют рассказы о революционных днях наших старейших мастеров кино, тех людей, которые принимали участие в исторических событиях. Редакция предоставляет слово режиссерам Ивану Пырьеву, Камилу Ярматову, Александру Разумному и актеру Льву Свердлину.

Иван ПЫРЬЕВ

Начало всех начал

Шел 1917 год. Только что свершилась Февральская революция. На фронте шумели митинги, кое-где происходили братания, но еще продолжались перестрелка, «поиски разведчиков» и мелкие стычки с немцами.

В начале апреля немцы вдруг начали наступление. Перед наступлением впервые, насколько я знаю, был применен массированный налет авиации. С моря (вернее, с залива) наши позиции около Митавы бомбили немецкие гидросамолеты, а с суши на бреющем обстреливали из пулеметов десятки немецких истребителей «таубе». Ко всему этому наши тылы, дороги, мосты обстреливала еще крупнокалиберная артиллерия. Фронт был прорван, началось отступление. И я очутился в Риге. Здесь мы сели на крышу поезда и, голодные, полураздетые, в лаптях, очутились в Петрограде.

Три дня я и мой фронтовой друг Коля Вадимов бродили по большому красивому, но чужому для нас городу. Мы ночевали на Варшавском вокзале, питались чем придется. На четвертый, как «боевые ребята», мы завербовались в «батальон смерти», где нас одели, накормили и вместе с другими «смертниками» водворили в Дерябинские казармы на Васильевском острове.

В конце июля нашему батальону было дано название «Ревельского десантного» и после осмотра его «самим» Керенским он был направлен в город Ревель, а оттуда через некоторое время на группу островов — Эзель — Даго — Моон.

На Эзеле, самом большом из них, немцы, несмотря на сопротивление нашего флота, высадили крупный десант и с боями продвигались на Моон и Даго. В этих боях Ревельскому батальону пришлось трудно.

Чтобы сдержать противника, группа солдат нашего батальона — человек пятнадцать — получила приказ: взорвать в нескольких местах трехверстную дамбу, соединяющую Моон с Эзелем. В составе этой группы был и я. Мы произвели два больших взрыва. Немецкие миноносцы, стоящие в проливе, нас обстреляли. Несколько человек было убито. Меня тяжело ранило в спину и в лопатку.

Около суток пролежал я на поле, то теряя сознание, то снова приходя в себя. Словно в тумане видел бой немецкого флота с русским крейсером «Слава». На моих глазах наш корабль взорвался, переломился и пошел ко дну. Вечером меня отыскали и еле живого дотащили до расположения батальона...

В городе Ревеле во фронтовом лазарете мне была вручена вторая награда — Георгиевский крест 3-й степени. Вскоре я был эвакуирован в Москву.

Октябрьские бои в Москве я наблюдал из окна лазарета. В лазарет, между прочим, привозили много раненых юнкеров. Когда его заняли красногвардейцы, то, увидев у меня георгиевские кресты, приняли за юнкера и хотели было выбросить из лазарета, но врачи и медицинские сестры отстояли меня.

Захватив телеграф и почтамт, красногвардейцы вышли на Театральную площадь и подошли к Кремлю.

Ружейная стрельба, редкие орудийные выстрелы подмывали бежать на улицу. И я не выдержал. Накинув шинель, с рукой на перевя-

зи, крадучись, выбежал из госпиталя. Дошел до Малого театра, прижимаясь к стенам.

Театральная площадь была пуста. Быстро прошагал отряд вооруженных штатских. Две трехдюймовые пушки смотрели в сторону «Метрополя», откуда с поднятыми руками выходили юнкера.

В мае 1918 года, еще не совсем оправившись от ран, я выписался из лазарета и поехал домой, в Сибирь. Доехать мне удалось только до Екатеринбурга (теперь Свердловск). По всей сибирской магистрали наступали чехи, гремели бои, спешно формировались красногвардейские отряды. Я тоже стал бойцом одного из таких отрядов. Перед отступлением из Екатеринбурга мы несли наружную охрану бывшего Ипатьевского особняка. В ту ночь там расстреляли последнего российского царя Николая II.

Вскоре я заболел тифом и был эвакуирован в Вятку. После выздоровления вступил в ряды Красной Армии. Здесь был принят в партию. Был рядовым красноармейцем, потом — политруком. Окончил курсы агитаторов и получил назначение в политотдел 4-й железнодорожной бригады. Усиленно занимался в вечернем Народном университете, принимал участие в драмкружках, учился в театральной студии Облпрофсовета. Здесь же встретился и подружился с Гришей Александровым, теперь известным кинорежиссером.

Студия наша часто выезжала с ученическими спектаклями и концертами по деревням и заводам Урала. Вскоре я стал одним из организаторов Уральского облпролеткульта.

В Екатеринбурге я месяца три под фамилией «Алтайский» играл небольшие роли в профессиональной драматической труппе. Затем вместе с Григорием Александровым в помещении музыкальной школы мы организовали театр для детей и поставили несколько спектаклей, в том числе «Принц и нищий» по Марку Твену, «Трое с Большой горы», «Отчего хвойны и зелены деревья».

Все это происходило в 1919—1921 годах. Я учился, работал, играл в спектаклях, выступал в клубах — читал стихи, был секретарем партийной ячейки, организатором «субботников» и даже... играл в футбол. День мой начинался с 6—7 утра и кончался в 2 часа ночи. Полуголодный, усталый, я еле добирался до своего угла, который за «полпайка» снимал в одном доме... Жили мы верой в победу мировой революции.

В 1921 году в Екатеринбург на гастроли приехала Третья студия МХАТа. Александрова и меня студийцы покорили своей прекрасной, доселе незнакомой нам игрой. И мы решили во что бы то ни стало ехать в Москву — учиться.

И вот зима 1921 года. Мы в Москве. Спим в большом холодном спортивном зале на огромной пыльной, ободранной тахте. Голодаем. И успешно держим экзамены во многие студии и школы театров. Наконец решаем поступить в 1-й рабочий театр Пролеткульта, где было общежитие и давалось бесплатное питание.

Здесь мне хочется обратиться к словам человека, который навсегда остался для нас символом честности и революционности,— Сергей Михайлович Эйзенштейн так описывает наше появление в театре Пролеткульта:

«Двадцать пять лет тому назад я работал на великих традициями прошлого подмостках театра в Каретном ряду, тогда носивших имя «Центральной арены Пролеткульта». Туда пришли держать экзамен в труппу два парня-фронтовика. Два однокашника. Два друга. Оба из Свердловска. Один кудлатый, с челкой, другой посуше, поджарый и стриженый. Оба с фронта. Оба в шинелях и с рюкзаками за спиной. Оба прочли мне и покойному В. Смышляеву какие-то стихи. Что-то сымпровизировали. И с восторгом были приняты в труппу.

Один был голубоглаз, обходителен, мягок. В дальнейшем безупречно балансировал на проволоке.

Другой был груб, непримирим, склонен к громовому скандированию строк Маяковского и к кулачному бою, более чем к боксу. В дальнейшем в «Мексиканце» он играл Диего.

Сейчас они оба кинорежиссеры. Один — Григорий Александров. Другой — Иван Пырьев...»

Так пришла незабываемая горячая пора «девятого вала» революции, на гребне которого появилось наше искусство. Об этом времени уже многое сказано, и все-таки хочется присовокупить к сказанному и крупицу своих воспоминаний о незабываемых первых годах революции.

Камил ЯРМАТОВ

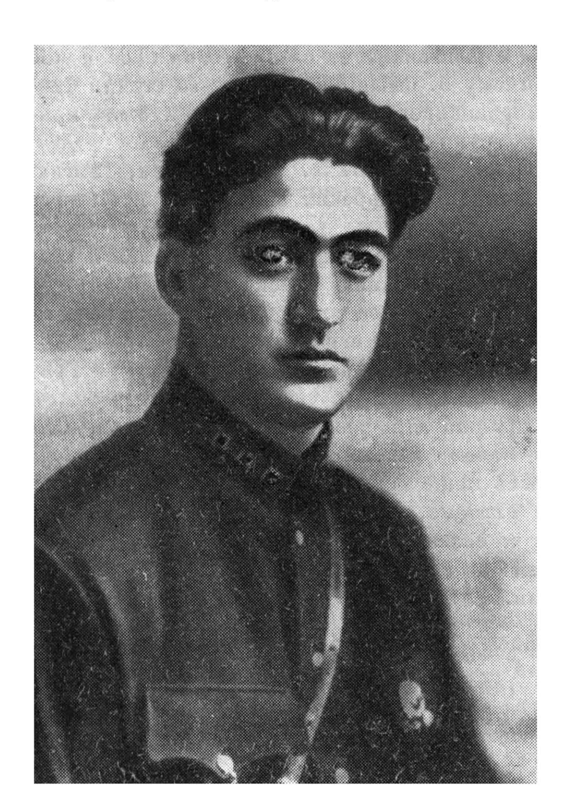
Всадники революции

Мы живем заботами дня — торопимся, прихватываем часы отдыха, не поспеваем, опять торопимся. Отставать нельзя — время такое быстротечное. А сколько надо еще успеть сказать...

Но мы, конечно, живем и прошлым. Его невозможно забыть. Всегда находится повод, который возвращает тебя в давно минувшие дни. Иногда это объективные причины. Скажем, задуман фильм о революции. И вот уже настоящее как бы отступает на второй план, оживает молодость, и, как молнии, вспыхивают в сознании лица бывших друзей и врагов. И стремительным видением возникает кавалерийская атака — не абстрактная, а каждый раз твоя, в которой ты был под Бухарой, Таганрогом или в горах Кавказа...

Бывает и так, что память будорожат чье-то невзначай брошенное слово или случайно попавшийся на глаза предмет. Лежит спокойно под стеклом музейного стенда боевая сабля. Сотни людей пройдут мимо нее, а ты остановишься и долго будешь смотреть и будто слышать ее горячие рассказы о былом.

Камил Ярматов. 1924 год



Сейчас прошлое приблизилось ко мне вплотную. Я им живу каждый свой час, будто и не минуло с тех пор целых полвека. Я начал снимать новый фильм — «Всадники революции». Сценарий писал долго, стараясь внести в него многое из того, что я сам пережил, что видел собственными глазами.

И самыми дорогими останутся для меня эпизоды, которые рождены не фантазией, а отражают личный опыт прожитых дней.

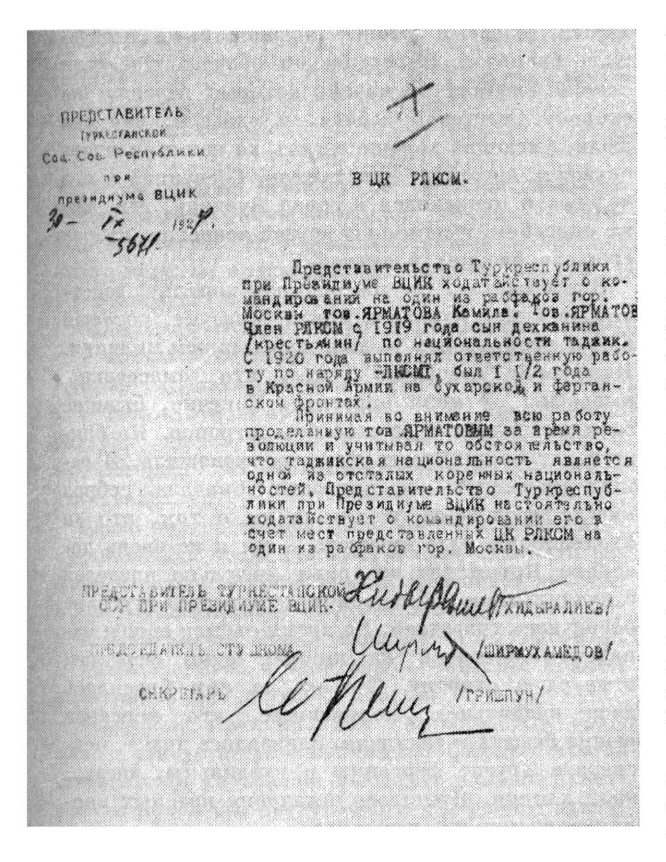
Мне кажется, что первичность многих слов и понятий для современника в какой-то степени утеряна. Ну кого теперь удивишь тем, что до революции туркмены, таджики, узбеки, киргизы были сплошь неграмотными, забитыми народами. Невежество, фанатизм всегда им сопутствовали.

И должен был родиться великий Ленин, должна была грянуть революция, чтобы изменить сущность их жизни. И пройдут годы кровавых боев и трудных кавалерийских походов, прежде чем наши дети сядут за парты. И потребовались еще годы, чтобы у нас выросли свои институты и университеты. А теперь это так просто и обычно.

Я не походил на дехкан, которых революция посадила на коней. Мой отец был довольно крупным царским чиновником, уездным начальником. И старший брат «ходил в офицерах». Моя же биография сложилась совсем иначе.

Первые мои впечатления о революции связаны с русско-туземным училищем, куда свободомыслие проникало хотя и с трудом, но все же в той мере, чтобы позже идеи революции захватили меня целиком. А в 1918 году меня как грамотного — редкий по тем временам случай — направили в Отдел народного образования моего родного городка Канибадама («город миндаля» в переводе на русский язык). В том же году я стал комсомольцем.

Отдел народного образования ничем не напоминал современные учреждения. Из окон торчали пулеметы — приходилось отбивать налеты всевозможных банд. В Ферганской долине, как и вообще в Средней Азии, действовали шура-ис-



ПРЕДСТАВИТЕЛЬ
Туркестанской
Соц. Сов. Республики
при
президиуме ВЦИК
30 — IX 1924 г.
5641

В ЦК РЛКСМ.

Представительство Туркреспублики при Президиуме ВЦИК ходатайствует о командировании на один из рабфаков гор. Москвы тов. ЯРМАТОВА Камила. Тов. ЯРМАТОВ Член РЛКСМ с 1919 года сын дехканина /крестьянин/ по национальности таджик. С 1920 года выполнял ответственную работу по наряду ЛКСМТ, был 1 1/2 года в Красной Армии на Бухарском и Ферганском фронтах.

Принимая во внимание всю работу проделанную тов. ЯРМАТОВЫМ за время революции и учитывая то обстоятельство, что таджикская национальность является одной из отсталых коренных национальностей, Представительство Туркреспублики при Президиуме ВЦИК настоятельно ходатайствует о командировании его в счет мест представленных ЦК РЛКСМ на один из рабфаков гор. Москвы.

ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ТУРКЕСТАНСКОЙ ССР ПРИ ПРЕЗИДИУМЕ ВЦИК /ХИДЫРАЛИЕВ/

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СТУДКОМА /ШИРМУХАМЕДОВ/

СЕКРЕТАРЬ /ГРИШПУН/

ламисты, кокандские автономисты, пантюркисты и еще всякие партии. Под Ашхабадом бесчинствовали англичане и обманутые ими сипаи. Басмачи не давали покоя.

Пришлось оставить на время народное образование. Я ушел добровольцем в Первый Туркестанский кавалерийский мусульманский полк. Этот полк состоял из отчаянных людей. Еще недавно они были бесправными дехканами, гнувшими спины перед баем, падавшими ниц перед муллой. А в полку произошло с ними преображение, они даже не молились. Сначала рядовым, потом командиром взвода и командиром эскадрона я воевал против басмачей, англичан, Врангеля, муссаватистов. Встречался с Фрунзе. Был ранен в боях под Бухарой при свержении Бухарского эмирата.

Затем получил направление в Бакинское сводное военное училище имени В. И. Ленина.

Вместе с остальными курсантами принимал участие в боях против контрреволюционных банд на Кавказе. В память о гражданской войне у меня долго хранился именной маузер.

В Канибадам судьба меня забрасывала несколько раз. Но дома отдыхать не приходилось. В те времена милиция мало чем отличалась от обычных кавалерийских подразделений. В Канибадаме я был начальником местной милиции, командовал отрядом самообороны. Однажды на город напали басмачи. Их было много, до ста пятидесяти сабель, а мой отряд не превышал двадцати человек. Мы заняли перекресток. Я засел в колодец с автоматической двадцатипятизарядной винтовкой. Решили подпустить врага вплотную. Когда басмачи вырвались на перекресток, мои бойцы забросали их гранатами. Враг отступил...

Сейчас трудно с точностью установить, в какой момент меня привлекло кино. Однако еще в боях появилось желание рассказать о времени революции. Потому что тогда отношения между людьми часто строились необычно. Вот, например, был такой случай. Моему и еще одному эскадрону поручили сопровождать организационный комитет Таджикского правительства Восточной Бухары. Передвигались от Термеза до Душанбе на верблюдах. Поход был трудным. И в дорогу нам дали 11 тысяч рублей золотом — большие деньги. Наш завхоз нацарапал на клочке бумажки карандашом расписку. На этом формальности и кончились. В дороге местные жители встречали нас радушно, кормили нас. Деньги мы почти не тратили. Когда приехали к месту назначения, то первым делом пошли сдавать золото. Нам показали армейского казначея — русского рабочего парня. Он нам сказал: «Некогда, ребята. Давайте сложите золото стопками, потом я приду и приму его». Мы так и сделали. Дождались казначея. Он вернулся, пересчитал деньги и выдал нам расписку, такую же немудреную, как и та, которую мы сами давали при получении денег.

Революция не терпела бюрократизма, нечестности. Для нее характерны были вот такие — простые, основанные на доверии — отношения между людьми. Но как об этом рассказать!

...Первый фильм с Вильямом Хартом произвел на меня огромное впечатление, я все принял за чистую монету, «как в жизни». Не сразу, конечно, но возникли мысли о доходчивости кино, особенно для народов Востока. На V Международном кинофестивале в Москве представитель ОАР режиссер Саед Исса рассказывал о том, что в Египте фильмы имеют сейчас огромное значение для неграмотных феллахов, такое же, какое имели наши киноленты для неграмотных крестьян России в первые годы революции. Как это мне знакомо! Ведь я помню своих земляков: люди боялись знаний, их интересы простирались не

дальше крайнего дувала кишлака, религиозный фанатизм останавливал их развитие... И экран здесь помогал неоценимо...

В конце 1925 года командование Туркестанского фронта направило меня в Военно-воздушную академию имени Жуковского. Эту путевку мне дали, как, пожалуй, самому грамотному из бойцов. Но в Москве моя грамотность оказалась не на высоте, на вступительных экзаменах я провалился. Тогда поступил на рабфак Института инженеров транспорта. Примерно в это время я попал на фильм с Сессю Хайакава в главной роли. Этот фильм я смотрел десятки раз. И однажды прямо в кинотеатре ко мне подошел молодой человек. Он сказал: «Разрешите обратиться, товарищ командир? С вами хочет познакомиться кинорежиссер». Так состоялось мое знакомство с режиссером Гардиным. А через несколько дней я играл роль начальника дутовской контрразведки. Еще спустя неделю поступил на кинокурсы, где слушал лекции Туркина, Оболенского, Хохловой, Кулешова, Чуевского.

Азы кинематографического искусства давались с трудом, но увлечение было сильным.

На каникулы я отправился домой. В Средней Азии тогда шла земельная реформа. Опять активизировались басмачи. Пришлось брать в руки оружие. Да и пост начальника милиции был мне знаком. Банды басмачей мы ликвидировали быстро, и осенью 1926 года я поехал учиться в Москву, но по дороге застрял в Ташкенте. Там снималась картина о борьбе с басмачеством — «Шакалы Равата» режиссера К. Гертеля и оператора А. Дорна. История борьбы Красной Армии с шайкой Акрам-хана и местным баем Абду-Наби походила на то, с чем я сам столкнулся всего неделю тому назад. На картине я начал работать администратором, но вдруг Гертель предложил мне роль офицера. В другой картине этого же режиссера — «Из-под сводов мечети» — я уже играл главную роль Умара. В какой-то степени путь молодого узбека Умара напоминал и мою жизнь, хотя действие фильма развертывалось до революции, в 1916 году.

На съемках фильма «Последний бек», где я работал ассистентом режиссера Ч. Сабинского и снимался в роли Батыра, со мной произошел случай, который чуть не привел к печальным последствиям. Мне поручили набрать массовку — двести человек, которые должны были изображать басмачей. В Ферганском облчека мне дали списки бывших басмачей, которые перешли на сторону Советской власти, и сказали, что эти люди, умеющие хорошо ездить на конях, владеть оружием, подойдут для съемок. С группой в сто человек я отправился в город Вуадиль, где тем же способом, с помощью друзей-чекистов, набрал еще сто бывших басмачей.

В тех местах, где мы снимали картину, действовала банда курбаши Ярмат Максуна, который в свое время, как и я, был начальником милиции. Положение создалось такое, что «массовка» вызывала у меня опасение. Конечно, бывшие басмачи получили оружие без патронов. Но близость курбаши Ярмат Максуна тревожила. Я решил прибегнуть к хитрости. Сначала собрал вместе ферганцев и сказал им о том, что за вуадильцами надо смотреть — им я не очень доверяю. Потом тот же опыт отдельно проделал с вуадильцами. Однако моя «хитрость» чуть не обернулась трагедией. Во время съемок сцены нападения басмачей на кишлак один ферганец отъехал в сторону. Тут же за ним бросились двое вуадильцев, подумавшие, что ферганец решил бежать к басмачам. Завязалась драка, подскакали другие ферганцы и вуадильцы, засверкали клинки. Пришлось эскадрону красных конников разнимать дерущихся.

Пронюхав, что мы собираемся снимать эпизод «лагерь басмачей», курбаши Ярмат Максун в разгар съемок появился со своей бандой из-за горного хребта. Но мы были готовы к тому, что Максун может напасть на нас. Съемки эпизода превратились в настоящий бой с басмачами. Мне удалось снять несколько кадров этого боя, которые потом вошли в картину.

...Новый фильм «Всадники революции» для меня значит очень много потому, что это воспоминание о прожитых великих годах, годах служения революции, которая дала жизнь народам Средней Азии. «Всадники революции» не будет произведением автобиографическим. Но, конечно, глубоко личные переживания отразятся на экране. Хочется, чтобы эта моя работа стала еще одной правдиво восстановленной страницей кинолетописи о бурном, противоречивом и романтическом времени борьбы за Советскую власть.

Александр РАЗУМНЫЙ

Первые

За несколько месяцев до Октября впервые собрались киноработники Москвы — актеры, режиссеры, сценаристы. Пришли и прокатчики, юристы, операторы, художники. Словом — Ноев ковчег.

Вспыхнули горячие споры. Выдвигались разные планы объединения. Кто предлагал создать единый производственный союз всех киноработников, кто — объединять по профессиям: актеров кино с актерами театра, художников и декораторов — с театральными художниками и станковистами.

После долгих споров было принято решение — организовать Союз художественной кинематографии. Утвердили устав Союза. Впоследствии, уже после Октября, этот Союз — обновленный Союз киноработников, куда входили и музыканты, и киномеханики, и билетеры,— слился с Союзом работников искусств — Рабисом.

Тогда, до Октября, нам казалось, что Союз наш и его устав революционны. Сегодня многое из того, что мы делали, выглядит наивно. Действовали порой без достаточного классового чутья, без опыта профсоюзной работы, накопленного пролетариатом в промышленности. А среда кинематографистов была далеко не однородной.

Союз не был связан с производством, с фабрично-заводскими комитетами кинофабрик, не обменивался производственным опытом с союзами, где уже был организован рабочий контроль на частных предприятиях. Так что борьба внутри союза в период от февраля до октября 1917 года была стаканом воды в бурлящем океане. Интенсивное размежевание творческих сил в кинематографии началось после Октября и продолжалось до 1921 года.

Кинофабриканты, владельцы кинолабораторий, прокатчики продолжали после революции свою работу, основанную на прежних, дореволюционных принципах. Они распределяли кинопленку среди членов Союза, руководствуясь лишь собственной выгодой. Кинофабриканты без шума, втихомолку выезжали на юг и там начинали строить филиалы. Понемногу переправлялись на юг съемочные группы с ведущими актерами, режиссерами, операторами. Вывозилась с московских киностудий съемочная и осветительная аппаратура, кинопленка.

Только одна кинофабрика (бывшая Скобелевская), которая при старом режиме входила в Военно-кинематографический отдел, находившийся под покровительством Николая II, а теперь перешла в ведение Народного комиссариата просвещения, не участвовала в этой переброске кинопроизводства. Директором Скобелевской фабрики Советская власть назначила бывшего производственного директора этой же фабрики художника Б. Михина.

Я работал на фабрике И. Ермольева. Как только актеры заканчивали сниматься в очередном фильме, владелец фабрики из Ялты давал телеграмму: прислать для съемок то одного, то другого актера, оператора, режиссера. Мы не догадывались о том, что это было плановое бегство из Москвы. Об этом узнали гораздо позже, когда пятеро членов Союза художественной кинематографии самовольно, без ведома правления Союза кинематографии и Кинокомитета Наркомпроса объявили национализацию кинофабрик и прокатных контор с лабораториями в Москве.

Эта «пятерка» выдала отдельным лицам мандаты для взятия на учет всего движимого имущества, съемочной аппаратуры и пленки на кинофабриках в Москве. Когда Кинокомитету стало известно про эту анархистскую акцию, он срочно принял меры ее пресечения.

Владельцы же фабрик, прослышав про «национализацию», насторожились и вскоре перестроили свою работу: организовались в кооперативы, или артели, как они тогда назывались, и более интенсивно начали переправлять на юг не только негативную и позитивную пленку, но и старые негативы лучших русских картин прежних лет — для размножения копий и продажи за границу.

Кинофирмы сокращали производство до минимума.

Новый же многомиллионный зритель требовал обновленной тематики картин, он хотел видеть на экране близких ему по духу людей, события современности.

Необходим был перелом. Осенью 1918 года такой перелом наступил. По заданию партии Наркомпрос —А. В. Луначарский вместе с В. Я. Брюсовым, бывшим в то время заведующим литературной частью,—занялся подготовкой сценариев на актуальные темы советской действительности.

Первым принятым и запущенным в производство был сценарий «Восстание», написанный правдистом В. Добровольским.

В это время мною был закончен художественный фильм «Черное и белое», где снимались актеры Порфирьева, Стрижевский и другие. Фильм получил высокую оценку Комитета, и мне была поручена ответственная задача: поставить первый советский фильм «Восстание», темой которого были события Октября на фронте и в деревне.

Задание было почетное и трудное: нужно было успеть выпустить фильм на экран в первую годовщину Великого Октября. В постановлении был даже специальный пункт: «О срочной постановке и сдаче фильма к сроку до Октября».

Мы объединили преданных людей, энтузиастов, нашу молодежь. Среди молодых сил советской кинематографии тех лет следует отметить актеров В. Карина, М. Горичеву, А. Сычева, Б. Афонина и других. Именно они были первыми пришедшими в советское киноискусство в 1918 году.

В это время в постановочных группах не было ни директора, ни администратора, ни ассистента режиссера. Все эти функции выполнял один помощник режиссера. В нашей картине это был неутомимый Д. Ворожевский.

Декорации фильма были построены художником В. Егоровым — автором декораций «Синей птицы» в Художественном театре, одним из талантливейших художников кино. Ему помогал молодой художник И. Степанов, впоследствии работавший на «Союздетфильме» и «Мосфильме». Фотографом был К. Кузнецов, впоследствии известный оператор Госкино и «Межрабпомфильма», ныне он трудится на студии «Центрнаучфильм».

Вспоминая то время, можно только удивляться энергии, которую проявил весь коллектив киногруппы «Восстание».

Угрюмо стояло единственное нетопленое киноателье, принадлежавшее Кинокомитету. Это было одноэтажное квадратное здание, приблизительно 500 кв. м., со стеклянной крышей. Вокруг этого помещения располагались «подсобные цехи» — крошечные комнаты-клетушки.

Ателье находилось в Петровском парке. Тут же и снимали — и на близлежащих улицах и в самом парке — натурные эпизоды.

Техника в ателье была изношенная. Дуговые лампы, применявшиеся при съемках, так называемые «юпитеры», то и дело мигали, издавали оглушительный шум. Все это осложняло ведение съемок, но даже и таких плохих «юпитеров» было очень, очень мало. Фабрика не имела съемочной аппаратуры, операторы пользовались собственными камерами.

Для участия в массовых сценах были вызваны бойцы Московского гарнизона. По ходу действия некоторые из них должны были изображать «белых», но они никак не хотели надевать погоны и царские кокарды. Красноармейцы наотрез отказывались играть «белых», зато с радостью изображали самих себя, защитников Революции. Даже митинг, организованный нами, не помог. Так и не удалось заставить бойцов надеть костюмы своих врагов — пришлось набирать статистов.

Преодолев все трудности, съемочный коллектив выполнил задание в срок, и в дни великой годовщины фильм «Восстание» появился на экранах — на площадях, в рабочих клубах, на вокзалах. Для показа фильма Моссовет в дни праздника специально отпустил кинотеатрам дополнительную электроэнергию.

Через политуправление Реввоенсовета фильм был разослан по воинским частям, по фронтам. И когда позже был спущен план работ по агитфильмам, у нас уже был некоторый опыт в этой области. Созданные по этому плану агитфильмы, посвященные Красной Армии, имели большой успех и в народных аудиториях и у красноармейцев.

Вскоре под председательством В. Брюсова члены литературного совета — А. Серафимович, В. Язвицкий и другие видные литераторы — начали разрабатывать перспективный тематический план экранизации классических литературных произведений. В первую очередь в план этот включены были «Мать» М. Горького, произведения Льва Толстого и Глеба Успенского. Был также заказан одному из литераторов сценарий фильма о крепостном праве — «Салтычиха».

Мне было предложено заняться экранизацией повести Максима Горького «Мать» по сценарию М. Ступиной.

Я давно хотел поставить фильм о революционной борьбе рабочего класса, и повесть Горького была тем материалом, который мог вдохновить, как никакой другой. Да и сам я был свидетелем революции 1905 года.

В договоре с Комитетом указывалось, что постановка фильма «Мать» должна быть завершена режиссером не позднее 1 января. Мы принялись за работу. В группу входили художник В. Егоров, оператор А. Левицкий, художник-фотограф И. Бохонов. Ниловну в этом фильме играла Л. Сычева — штатная актриса Скобелевской фабрики. Павла Власова играл артист Художественного театра Иван Берсенев — будущий народный артист СССР, один из крупнейших мастеров советского театра. Отца Павла играл артист Художественного театра А. Чебан.

Наша творческая группа с огромным подъемом готовилась к постановке, и в феврале 1919 года мы уже начали снимать натуру.

27 августа 1919 года В. И. Ленин подписал декрет о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Наркомпроса, где был создан отдел ВФКО, на который возлагалась обязанность организовать кинопромышленность, наладить производство фильмов, заложить базу для новой, советской кинематографии. Но претворение этого плана в жизнь сталкивалось с трудностями.

Когда ВФКО приступил к осуществлению национализации кинопредприятий, ателье, прокатных контор, кинолабораторий, оказалось, что хозяева, предвидев события, ускорили вывоз техники, химикалиев и т. п.

Мы получили помещение киностудий без аппаратуры, прокатные конторы с обрывками рекламных плакатов, пустые коробки и изношенные копии картин, непригодные для демонстрации.

Саботаж все усиливался.

Незадолго до революции построенный акционерным обществом «Биофильм» и, соответственно, застрахованный на крупную сумму павильон в Петровском парке по неизвестным причинам сгорел. В помещении фабрики были кинопленка, аппаратура, декоративный фундус, цехи со строительными материалами. И все это в один день погибло.

В таких условиях нам пришлось заканчивать работу над фильмом «Мать».

Негатив проявляли и печатали в трех разных лабораториях — в зависимости от того, в какой была пленка для печатания позитива и в какой был свежий раствор проявителя.

В павильонах фабрики было холодно, топлива не заготовили, частично система отопления была испорчена. И все же мы закончили монтаж фильма и отвезли его в Кинокомитет.

Мы не могли осуществить задуманного плана постановки, так как это физически было невозможно из-за отсутствия негативной и позитивной пленки, из-за отсутствия необходимого света в павильонах.

Творческие работники стали уходить из кинематографии. По сути дела, лишь трое — помреж Д. Ворожевский, монтажница и я — довели работу до конца, с опозданием. Другие съемочные группы, работавшие параллельно с нами на других студиях, были в таком же положении.

В это время была создана первая Государственная киношкола для подготовки новых кадров под руководством В. Гардина, Л. Кулешова, В. Туркина, В. Ильина, Ф. Шипулинского, И. Бохонова. Среди учащихся можно было встретить В. Пудовкина, С. Комарова, Л. Оболенского, Б. Барнета, В. Фогеля, П. Подобеда, П. Галаджева и других. Через короткое время они заняли ведущее положение в среде советских режиссеров и актеров.

Руководство Наркомпроса наметило и план постройки будущих кинопавильонов и цехов.

Я вспоминаю вечера у Анатолия Васильевича Луначарского на его кремлевской квартире. Анатолий Васильевич беседовал с художниками, режиссерами, работниками Комиссариата просвещения о планах будущего киногорода, его цехов, мастерских. Надо создать «большую кинематографию», подчеркивал Луначарский, опираясь на опыт лучших кинопредприятий.

Многое в этих планах казалось фантастическим. Мы загорались, увлеченно спорили.

Как-то спросили Анатолия Васильевича: «Не далеко ли мы ушли, фантазируя, в своих планах о подготовке скульпторов, бутафоров и такого большого количества работников для кино?»

Луначарский ответил: «Наша фантазия не так уж богата, можно фантазировать больше, потому что советская кинематография должна быть лучше, чем любая капиталистическая кинематография».

Мы делали все возможное для того, чтобы наша мечта осуществилась. Не только строили планы, не только боролись за победу революции своим оружием — оружием искусства. Приходилось в самом прямом смысле слова быть солдатами революции, учиться стрелять. Работники искусств были в рядах легендарного теперь ЧОНа.

Наш отряд ЧОНа (части особого назначения) проводил свои занятия в утренние часы во дворе ЦК Рабиса, в Леонтьевском переулке (ныне улица Станиславского). Холод ли, жара ли, дождь или сильный мороз стояли на дворе — занятия не отменялись, дисциплина была отличная. Правда, нужно сознаться — вначале нам трудно было привыкнуть к утренним занятиям физкультурой и военным делом, а потом, усталым и измотанным, отправляться на работу. Вскоре мы, однако, привыкли, закалились в этой тренировке и бодро шагали с песнями, отбивая марш по булыжной мостовой московских улиц.

В нашем отряде были члены ЦК Рабиса, Мосгубрабиса, театральные актеры, режиссеры кино, рабочие цехов, лаборанты, киномеханики, артисты цирка, музыканты. Здесь можно было встретить режиссера Всеволода Мейерхольда, в коротком пальто, перехваченном кожаным ремнем, в солдатских сапогах и солдатской фуражке. Рядом с ним — скрипач И. Цейтлин, организатор «Персимфанса» (первый симфонический оркестр без дирижера), в черной кожаной тужурке и фетровой шляпе; кинорежиссер А. Аноценко в старой

шинели и рабочей серой кепке; артист цирка Виктор Жанто в спортивном костюме; артист А. Орлов — бравый командир нашего отряда, бывший прапорщик, с зычным голосом, в длинной кавалерийской шинели, с кубанской папахой на голове; артист И. Горев в рабочей куртке и в сапогах; киномеханик Громов, кинолаборант Дворецкий; И. Трайнин, Б. Коцын, Покровский — члены ЦК Рабиса; режиссер Л. Замковой; сценарист Б. Мартов и самые высокие по росту, наши правофланговые — киномеханик Шевченко, кинорежиссер Д. Бассалыго и актер Малого театра Уралов.

В нашем отряде были две женщины. Они замыкали как санитарки наше «подразделение». Это молодая Эсфирь Шуб, секретарь Тео Наркомпроса, в дальнейшем — знаменитый режиссер-документалист, и балерина Большого театра Подгорецкая.

Впоследствии наш боевой отряд влился в общемосковский ЧОН. Появились новые командиры и новые задания.

Так с осени, с первых зимних месяцев и до наступления мая мы были на страже спокойствия жителей города Москвы.

Лев СВЕРДЛИН

Путевка

Я считаю, что дорогу в искусство мне открыла Красная Армия. А случилось все так давно, что и себе не хочется признаваться: неужели столько минуло лет? И нет уже рядом многих, с кем сдавал я вступительные экзамены в Театральный техникум имени А. В. Луначарского, с кем учился в ГИТИСе. И, действительно, много с тех пор воды утекло. Но не забываются 20-е годы, их никогда не забыть.

...По рассказам матери, мой отец был общительным, легким на подъем человеком. Он работал на волжских пароходах. Заработка его не хватало. Вот и приходилось ему подрабатывать. Он боролся на спор, объезжал диких лошадей, разбивался в кровь. Умер он от разрыва сердца в сорок один год, оставив нас четверых, мне едва исполнилось семь лет. Мой родной город Астрахань стал для меня мачехой: я пошел «в люди». Поил лошадей и раздавал программы в цирке, был учеником у пьяницы-сапожника, помогал демонстратору в кинотеатре «Модерн», освоился с «профессией» зазывалы на так называемом астраханском «Вечернем базаре». А перед самой революцией работал мальчиком в отделении страхового общества «Волга».

Мои мечты не шли дальше того, чтобы стать приказчиком, демонстратором в кино, циркачом в зависимости от выполняемой в то или иное время работы.

В качестве зазывалы я должен был любыми средствами затянуть покупателя в лавку хозяина. Приходилось всячески выкаблучиваться, изголяться. Я, как и другие ребята, научился лихо плясать, пританцовывать вокруг покупателя, петь частушки, подсвистывать. Всякий раз требовался особый подход к покупателю, так сказать — свой стиль работы на зрителя.

При этом зазывание не ограничивалось простой «игрой». Как-то моя пляска понравилась покупателю. Он попросил меня повторить «русского». Я отказался. Он потребовал у хозяина. Я вновь отказался — «встал на принцип». Тогда хозяин влепил мне затрещину. Я плясал «русского» со слезами на глазах, ненавидя и хозяина и покупателя.

...Много лет спустя в театре имени Вс. Мейерхольда ставилась пьеса Юрия Германа «Вступление». В этом спектакле я играл роль безработного немецкого инженера Гуго Нунбаха. Гнев и ненависть Нунбаха к счастливчикам-сверстникам я должен был выразить в танце в ресторане. На репетициях возникла ассоциация с полузабытым случаем из жизни. В танце я выражал душевное состояние, чем-то напоминающее то, которое испытывал когда-то на грязной астраханской базарной площади.

Последней моей дореволюционной должностью была работа «мальчиком» в страховом обществе. К этому времени мы уже жили в Средней Азии.

Тяжелый труд, унижения, побои были лучшими агитаторами против старого мира. Но в Красную Гвардию я попал не по убеждению. Просто мой дальний родственник пошел в Красную Гвардию. А я знал, что там дают оружие. Меня манили приключения. Никаких приключений со мной не случилось. Винтовку, правда, мне дали, я честно отстоял на посту несколько раз. Пока кто-то не спохватился, что мой возраст совсем неод-

ходящ даже для несения караульной службы, и не прогнал меня домой.

Однако дома не сиделось. Как только я услыхал о формировании частей Красной Армии, тут же подал заявление. Меня зачислили в «сотрудники резерва» при политуправлении Туркестанского фронта. Я играл в армейской самодеятельности небольшие роли, вроде денщика белого офицера. Но в политуправлении все же нашли возможным отправить меня в Москву на учебу. Это была моя армейская путевка в искусство.

Москва на меня глянула суровым, голодным ликом. В первые дни она показалась чужой, и я почувствовал страшную силу безысходного одиночества. Для начала я провалился на экзаменах в студию Вахтангова. Вступительные экзамены в Театральный техникум имени А. В. Луначарского прошли успешно. Но закончились они своеобразно. Перед нами выступил человек, который сказал примерно следующее: «Кормежки не будет, нет ее. Помочь ничем не можем. Хотите учиться — учитесь. Общежитие дадим». В здании на Рождественке, против Вхутемаса нас встретила старушка, которая предложила занимать любую комнату на выбор: в бывших гостиничных номерах было пусто, бегали огромные крысы, валялись на полу рваные матрацы. Но крыша над головой все-таки кое-что значила.

Наступили самые голодные и самые счастливые дни моей жизни. Я не говорю о великом счастье познания, о том, что каждый день ошеломлял новыми, чудесными истинами, которые будоражили дух. Я не говорю о том, как стремительно и легко раздвигались горизонты сознания, как беспокоилась тогда мысль, а жажда узнавания была неутолима. Я вспоминаю неповторимость атмосферы московской жизни первых лет революции. Она складывалась из множества примет, естественных и непринужденных. Тогда не просто приходили на помощь друг к другу. Тогда отдавали сердца с какой-то восторженностью, самоотречением. Отдавали всем сразу, а не одному человеку. Ради идеи, ради высоких идеалов.

Однажды в самой середине 20-х годов, если точно — в начале 1925-го, стоял я у входа в театр Мейерхольда. Уж не помню, почему стоял. Триумфальная площадь и отдаленно не напоминала тогда нынешнюю площадь Маяковского, где на месте нового здания концертного зала Чайковского находился театр моей юности, театр Мейерхольда. Так вот, именно там подошел ко мне некий молодой человек, впрочем, не моложе меня. Он начал кружить вокруг, тщательно осмотрел с ног до головы, со всех сторон. Мне стало неловко. Я спросил: «Что вы смотрите?» Он вдруг брякнул: «Морда твоя подходящая...» Так прямо и сказал. Я спросил: «Почему «морда»?» Он переменил тон, извинился и предложил... сниматься в кино. А дальше все было, как в рождественских рассказах. Он привел меня на Малую Дмитровку в помещение конторы «Пролеткино». Представил режиссеру А. Дмитриеву, у которого вид был совсем не режиссерский, а скорее командирский. Потому что, как оказалось, А. Дмитриев только недавно сменил род занятий. Он пришел из Красной Армии, он воевал на фронтах гражданской войны.

Видно, я понравился режиссеру, и он взял меня сниматься в фильме «На верном следу». Мне досталась небольшая роль рабочего парня с завода «Серп и молот». Но по ходу съемок я понял, что от меня не ждут никаких открытий. Я потребовался режиссеру как типаж — распространенное явление в немом кино. Мне кажется, что с ролью «типажа» я справился. Ходил, как полагалось, на лыжах, дрался с подкулачниками и кулаками. И все же ценным от первой съемки в кино осталось знакомство с Борисом Барнетом, Миколой Садковичем, А. Степановым. На этом, пожалуй, и заканчиваются мои первые кинематографические впечатления.

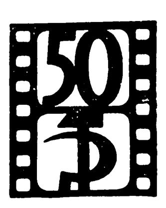
Работа в фильме «На верном следу» явилась первой страницей долгой жизни в кинематографе.

Мне не довелось ходить в атаки, терять в бою друзей. И революция у меня ассоциируется не с фигурой матроса, перекрещенного пулеметными лентами. Для меня Революция — это ощущение смелого и дерзкого полета мысли, это чувство духовного братания с людьми, которые оставили где-то за чертой Октября мелочность интересов, нравственную ограниченность, безумие эгоизма.

А в первые праздники Октября на улицы выплескивалась Красная Революция. Над демонстрантами реяли легкие красные флаги, а кавалеристы и пехотинцы еще не приобрели невозмутимой четкости линий своих рядов. Будто неведомая и радостная сила распирала души демонстрантов, и объединяла нас всех идея грядущей мировой революции, до которой, казалось, остались не дни, а часы. И невозможно было не пойти на Красную площадь — как это, отстать от других?!

Я помню и страшный мороз траурного дня похорон Владимира Ильича Ленина. Помню костры на улицах ночной Москвы... Они будто не грели. А мы шли в Колонный зал Дома союзов к гробу великого человека с тем же чувством всеобщности, абсолютного единства и братства людей.

...Путевка в искусство, которую дала мне Красная Армия, и определила мою жизнь, мою творческую биографию.



Искусство Октября — всему человечеству

Открывая Первый учредительный съезд Союза кинематографистов СССР, профессор, доктор искусствоведения Лев Кулешов — о нем еще в двадцатые годы его ученики писали: «Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию» — говорил: «Я вместе с товарищами моими боролся в годы гражданской войны при тяжких лишениях за революционное искусство, за новый язык кинематографа. Мы голодали, мерзли, работали на фронтах и в тылу, подчас без самого необходимого, в полуразрушенных и совсем разрушенных ателье, в первой во всем мире киношколе — и мечтали!

И вот сегодня, 23 ноября 1965 года, в Большом Кремлевском дворце совершается чудо: я открываю съезд, представляющий тысячи художников советской многонациональной кинематографии, которая оказалась школой экранного искусства для многих кинематографистов мира. Ею созданы лучшие фильмы на Земле — «Броненосец «Потемкин», «Чапаев».

Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко, братья Васильевы, Дзига Вертов — их нет среди нас, мы называем их имена первыми в наш праздничный день; они первые подняли сияющий факел советского революционного искусства так высоко, что он стал виден всему миру».

Летом 1967 года в Репино (под Ленинградом) проходил Международный научный коллоквиум на тему «Влияние идей Великой Октябрьской революции на мировое киноискусство». Более тридцати известных деятелей кино всего мира приняли участие в дискуссии. Здесь можно было встретить английского критика Нину Хиббин, постоянного обозревателя газеты «Морнинг стар»; американского киноведа Джея Лейду — создателя одной из интереснейших работ о советском кино; итальянского публициста Серджио Чеккини; французского киноведа Марселя Мартена.

Живейшее участие в откровенном научном разговоре приняли Люда и Жак Шнитцер, много сделавшие для пропаганды советского кино во Франции, японский режиссер Киохико Усихара, заместитель директора Вьетнамского киноинститута Ли Тхай Бао, частые гости Советского Союза: критики и киноведы Болгарии, Польши, Румынии, Чехословакии и, конечно, советские кинокритики. Споры нередко затягивались до полуночи. Но о чем бы ни шла речь, непременно возникали имена Вертова, Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, братьев Васильевых — корифеев советского кино. Напомним же сегодня — в год пятидесятилетия Великого Октября — о вершинах советского кино.

«ПРОИЗВОДСТВО НОВЫХ ФИЛЬМОВ, ПРОНИКНУТЫХ КОММУНИСТИЧЕСКИМИ ИДЕЯМИ, ОТРАЖАЮЩИХ СОВЕТСКУЮ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, НАДО НАЧАТЬ С ХРОНИКИ».

В. И. Ленин

«Видеть и слышать жизнь, подмечать ее изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прессом Революции, следить за ростом молодого советского организма, фиксировать и организовывать отдельные характерные жизненные явления в целое, в экстракт, в вывод — вот наша ближайшая задача.

Это задача колоссального и далеко не одного только экспериментального значения...

Конечно, такая задача не под силу нескольким лицам или нескольким десяткам лиц. Это задача, которую нужно поставить в масштабах всего Советского государства».

Из выступления Дзиги Вертова на диспуте «Искусство и быт» 15 июля 1924 года

Дзига Вертов

Александр Фадеев писал: «Фильм т. Вертова «Три песни о Ленине» — это чрезвычайно поэтическая вещь, обладающая большой силой эмоционального воздействия. Образ Ленина дан с большой теплотой и революционной страстью».

Художник исключительного дарования, темперамента, эмоциональности, Вертов всю жизнь непримиримо боролся за правду в искусстве, за киноправду. Он видел ее для себя не в декорациях павильонов, не в поисках самой острой интриги драмы, не в актерском мастерстве. Декорациями его поразительных лент была подлинная жизнь, актерами — его современники.

Сергей Эйзенштейн вспоминал, что когда-то, в двадцатые годы, хроника и документальный фильм вели наше киноискусство.

На многих фильмах зарождавшейся тогда советской художественной кинематографии лежал несомненный отпечаток того, что создавала тогдашняя документальная кинематография.

Не особо щедрый на похвалы, Сергей Михайлович признавал, что остроту восприятия материала и факта, остроту зрения и остроумие в сочетании увиденного, внедрение в действительность и в жизнь, и еще многое, многое внес документальный фильм в стиль советской кинематографии.

Он имел в виду прежде всего Дзигу Вертова — бурного новатора-документалиста, создателя знаменитых выпусков «Киноправд», автора яростно полемичного манифеста «киноков» двадцатых годов «Мы».

«МЫ объявляем старые кинокартины, романсистские, театрализованные и пр. — прокаженными.

— Не подходите близко!

— Не трогайте глазами!

— Опасно для жизни!

— Заразительно.

МЫ утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего.

Смерть «кинематографии» необходима для жизни киноискусства. МЫ призываем ускорить смерть ее...

МЫ приглашаем:

...в чистое поле, в пространство с четырьмя измерениями (3 + время), в поиски своего материала, своего метра и ритма...»

Да, Эйзенштейн имел в виду Вертова — автора проникновенной «Ленинской киноправды», «Киноглаза», «Шагай, Совет!», «Шестой части мира», «Человека с киноаппаратом», «Симфонии Донбасса».

Эти картины поражали неожиданностью, парадоксальностью приемов, остротой съемок и

«Симфония Донбасса»

монтажа — «лица необщим выраженьем». Статьи, выступления Вертова увлекали одних и возмущали других своим темпераментом, крайностями, категоричностью.

Вертов, услыхав от одного из руководителей кино признание: «Тебя не любят»,— с горечью писал в дневнике:

«Кто же меня не любит?

Партия и правительство? Нет. Партия и правительство удостоили меня высокой награды.

Пресса? Нет. Пресса, начиная от «Правды» и кончая газетами за Полярным кругом, удостоила меня высочайших отзывов.

Общественность? Нет. Общественность в лице ее лучших представителей — крупнейших писателей, рабочих коллективов, художников и т. д. — подняла на щит мою киноработу.

Кто же меня не любит?..»

Его не любили те, кто хотел жить в искусстве спокойно, расчетливо, выбирая «путь, чтобы протоптанней и легше».

А Дзига Вертов был убежден, что творческий труд — только вот это и есть счастье, только это «и есть сладчайший отдых». Он понимал жизнь так же, как и Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко. Недаром он с таким молодым, рвущимся через край гневом записал в дневнике, обращаясь к себе, к нам, кто пришел в искусство много лет спустя: «Цени не приобретателей, а изобретателей. Помни о первой паровой машине, о первом поезде, о первом аэроплане.

Различай проходку подземного туннеля от приятной поездки в вагоне метро.

Противодействуй легкой наживе. Дай сеятелям пожать плоды своих трудов. Поощряй искусство смелых садовников, а не искусство срывающих яблоки».

Мировое признание пришло к великому документалисту.

На посвященном Дзиге Вертову вечере в Центральном Доме кино в 1964 году Эрвин Лейзер, автор знаменитого монтажного фильма «Кровавое время», говорил:

— Для меня самым главным как для режиссера-документалиста являются традиции Дзиги Вертова и Шуб... учился у Вертова.

Искусство монтажа у Дзиги Вертова так велико, что когда я смотрел «Три песни о Ленине» и «Человека с киноаппаратом», то я нарисовал движение кадра, и из этого получилась песня.

А когда в прошлом году на Центральной студии документальных фильмов начал создаваться фильм о Дзиге Вертове «Мир без игры» и авторы его решили обратиться к крупнейшим документалистам мира и записать на магнитофон их мнение об авторе «Киноглаза», «Кинотравды», «Трех песен о Ленине», то все эти интервью (выдержки из которых даются ниже) даже не удалось «втиснуть» в шестичастевый фильм.

Йорис ИВЕНС:

— Вертов был человеком, который, можно сказать, разбудил нас своим революционным порывом, своими поисками выражения в кино того нового, что появилось в Советском Союзе — новом мире, начавшем строить новую жизнь, новую культуру. Он научил нас воплощать все это на языке кино. Он был также человеком, который умел зажигать других в их творчестве. Это был очень сильный человек, оставлявший потрясающее впечатление. С первой встречи было ясно, что это настоящий художник, иногда упрямый, но всегда принципиальный, художник большой честности.

Ежи БОССАК:

— Парадокс заключается в том, что он был одним из тех людей, благодаря которым игровой фильм изменил свое лицо, стал более правдивым, открыя новые возможности в документальном фильме и затем присвоил их себе. Если мы говорим о том, что его борьба с игровым фильмом была наивной,— это наивность великого человека. В этом смысле наивным был Колумб, которому казалось, что он открывает путь в Индию, а открыл всего лишь — Америку.

Фредерик РОССИФ:

— Я думаю, что все западное кино в долгу перед Вертовым за его революционный поиск. До Вертова документалисты снимали изображение, после Вертова они научились снимать идеи.

Жан РУШ:

— В июле 1960 года Эдгар Морен и я снимали фильм под названием «Хроника одного лета». Этот фильм мы помещаем под рубрикой «Киноправды» в честь одного их тех, кого мы считаем нашим учителем,— Дзиги Вертова.

Когда мы — мои друзья и я — надеемся найти что-нибудь новое, то вдруг обнаруживаем, что в 20-м или 30-м году Дзига Вертов изобрел все это в теории и доказал на практике. Для меня Вертов открыл все. Все современное кино вышло из его фильмов.

Публикацию подготовила М. КОРОЛЕВА

«Советская власть сказала — «нужно советское кино» И пришли к ней люди...

Пришли «старики» — принесли старые мехи для нового вина. (...)

Пришли пролеткультовцы. Эйзенштейн («Стачка»)...

Сказали: надо перепахать сознание масс. Надо внедрить идеи социализма. Надо строить машины духовного перевоспитания: материал — зритель. Станок обработки — произведение. Материал для резца станка — произведения тоже брать свой (как киноки и документалисты), но не только предмет жизни, а и ситуацию жизни. (...)

Расширялся материал: за видимостью вещей — процесс жизни в них и вокруг них.

Разбивались рамки ограничений «фотогеничности». Вступали на экран завод, рабочая масса, рабочая тема, тема классовой борьбы, тема прихода к диктатуре.

«Броненосец» — в этой «схеме».

Из набросков С. М. Эйзенштейна к истории советского кино, 4 января 1948 года

В Москве на Чистых прудах стоит большой дом начала века. Над одним из подъездов мемориальная доска: «В этом доме жил и работал выдающийся советский кинорежиссер С. М. Эйзенштейн».

...Было так.

«Со Штраухом — старым другом моего детства — мы жили в ту суровую зиму 1920 года в одной комнате.

Спали в шубах.

Ели в шубах.

Бодрствовали в шубах.

В центре комнаты стояла наша гордость — тоненькая вертикальная «буржуйка».

Иногда нам удавалось испечь лепешки.

Но тепло от нее не достигало стен и вовсе не обогревало наше логово на Чистых прудах; у Покровских ворот.

Иногда, возвращаясь домой поздно, я заставал в комнате, кроме «буржуйки», еще и ширму.

Ширма отделяла мой угол от угла Штрауха.

Это означало, что Штраух — не один.

Утром втроем пили кипяток.

Штраух, Глизер и я».

В «Автобиографии», обнаруженной в архиве после смерти Сергея Михайловича, читаем: «Что же дала революция мне и через что я навеки кровно связан с Октябрем?

Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое — это она сделала меня художником.

Если бы не революция, я бы никогда не «расколотил» традиции — от отца к сыну — в инженеры.

Задатки, желания были, но только революц[ионный] вихрь дал мне основное — свободу самоопределения...

Попадаю в Москву...

Первый Рабочий театр Пролеткульта.

Приезжаю в театр «вообще». Но то, что театр был р а б о ч и м, оказалось не случайно. Из театра «вообще» — это становится р е в о л [ю ц и о н н ы м] т е а т р о м.

С этим же театром мы врастаем (1924) в первую киноработу — «Стачку» («К диктатуре») — цикл картин по истории партии.

И если революция привела меня к искусству, то искусство целиком ввело в революцию...»

Через год после прихода в кино он поставил «Броненосец «Потемкин».

Шел фильм,
И билетерши плакали
Над ним одним
По восемь раз,
И слезы медленные капали
Из добрых близоруких глаз.

Глазами горькими и грозными
Они смотрели на экран,
А дети стать стремились взрослыми,
Чтоб их пустили на сеанс.
Как много создано и сделано
Под музыки дешевый гром
Из смеси черного и белого
С надеждой, правдой и добром.

Свободу восславляли образы,
Сюжет кричал, как человек,
И пробуждались чувства добрые
В жестокий век,
В двадцатый век.

И милость к падшим призывалась,
И осуждался произвол.
Все вместе это называлось,
Что просто фильм такой пошел.

Это написал много лет спустя поэт Борис Слуцкий.

Ни один фильм на протяжении истории не имел такого мощного влияния на кинематографию, как «Броненосец «Потемкин», свидетельствуют известные английские киноведы Е. и М. Робсон.

«Как произведение он занимает место рядом с величайшими созданиями человеческой мысли, направленными в сторону социального развития и человеческого благополучия,— рядом с произведениями Еврипида, Шекспира, Бетховена, Рембрандта. «Броненосец «Потемкин» может быть приравнен именно к ним, потому что он взывает к глубочайшим социальным чувствам человека... «Броненосец «Потемкин» действовал, как взрыв динамита, и повлек за собой глубочайшие изменения в технике создания фильмов».

«Дейли Уоркер» в связи с возобновлением в США «Броненосца «Потемкина» писала в феврале 1955 года, что это «вновь напоминает о том огромном влиянии, которое оказал фильм на киноискусство и литературу всего мира со времени его появления тридцать лет тому назад... Трудно определить, насколько обязаны кинодеятели Голливуда — Льюис Майлстоун, Дуглас Фербенкс, Джон Форд, Фрэнк Капра, Генри Кинг и другие — этому фильму Эйзенштейна».

Сколько уже написано на всех языках о боях за право показа «Потемкина» в Европе, в США. Географические ходы фильма на мировой карте, по образному выражению Вс. Вишневского, друга С. Эйзенштейна, поистине напоминали ходы мятежного корабля.

Во Франции демонстрация «Потемкина» была запрещена в течение 25 лет.

В середине двадцатых годов в Германии правые обратились в правительство с требованием запретить фильм. Впервые в истории на заседание рейхстага был вынесен подобный вопрос. Правительство Веймарской «республики без республиканцев» было настолько встревожено успехом революционного фильма, что он был предан самому настоящему суду с заседателями, прокурором.

А на международном коллоквиуме в Репино итальянский критик Серджио Чеккини в своем докладе «От кино Октября до итальянского неореализма» рассказал о том, как в фашистской Италии была предпринята попытка добиться от цензуры разрешения на демонстрацию в обычных кинотеатрах «Потемкина». Результатом было то, что после всех купюр продолжительность показа «допущенных» кадров фильма занимала всего лишь четверть часа. «Пытались также организовать кое-какие полуподпольные просмотры,— продолжал Чеккини,— но они обычно прерывались до окончания из-за вмешательства блюстителей закона. Я сам явился очевидцем того, как во время одного из таких просмотров «Потемкина» в зал ворвались полицейские. Они вошли в тот момент, когда на экране солдаты начинают спускаться по Одесской лестнице, и оставались в зале вплоть до того, как зрители вместе с матросами флота, выстроившегося перед уходящим в открытое море «Потемкиным», закричали: «Ура!», и опомнились только после этого, когда уже было поздно выполнять приказ о прекращении показа фильма и освобождения зала от публики».

Путь Эйзенштейна в тридцатые, сороковые годы был совсем не гладок и не прост. Напомним о трагической судьбе его экранизации американской трагедии Г. Драйзера в «Парамаунте», где впервые родилась, по утверждению многих, новаторская идея «внутреннего монолога». Прав Григорий Козинцев, воскликнув: «Подумать только! Об Эйзенштейне приходится иногда слышать, что его кинематография вчерашний день, немое кино. А я думаю, что многие из его мыслей будут осуществлены лишь завтра!»

Да, Эйзенштейну было нелегко. И все же в тридцатые годы был поставлен «Александр Невский», позже — «Иван Грозный».

Подводя итог пути советского кино, Сергей Герасимов недавно писал: «Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко — вот три имени, рожденные Октябрем, которые в каждой стране называют как синоним первых свидетельств кинематографической славы, называют даже тогда, когда знают фильмы их только понаслышке. И это справедливо. Все, что было сделано в более поздние годы и самими зачинателями мирового кинематографа и множеством их последователей, в конечном счете отталкивалось от этих открытий первых лет, двигалось, росло, опираясь на эти завоевания».

«...Знаете, с чего началась во мне «Мать»? С образа раздавленной матери! Все сходилось, во-первых, на общем ощущении атмосферы романа Горького и, во-вторых, на конечном эмоциональном ударе — мать под копытами лошадей.

Если я попробую разобраться, почему это было так, то я сумею, пожалуй, рассказывать. Мне кажется, что я в этой картине, в своей первой работе я очень честно, с большим порывом захотел выразить все то, чем я тогда жил и чем хотел жить в будущем. Самыми внутренними, самыми глубокими ходами я хотел связать себя с революцией. Но эта связь прежде всего определялась степенью моей культуры. Дальше ощущения протеста, внутренней ненависти, гнева за раздавленное прекрасное я не пошел. Прекрасное я стихийно поместил среди рабочих, а ненависть и гнев направил на казаков... Эту картину я люблю больше всех своих работ».

Из выступления Вс. Пудовкина на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в январе 1935 года

«...Декорация огромного зала на весь павильон Госкино. В кадр со всего разбега влетает человек в изорванной рубашке, со страшным шрамом на лбу и, описав какой-то немыслимый вольт, падает в точно заданное место. Репетиции проводились шесть-семь раз — и каждый раз в том же бешеном темпе летел по паркету Пудовкин и точно падал в заданном квадрате».

Познакомившись ближе со своим будущим постоянным режиссером, наставником и другом, А. Головня, которому принадлежат эти воспоминания, узнал, что Всеволод Пудовкин был не только великолепным актером, блистательно владевшим биомеханикой Вс. Мейерхольда. Он свободно изъяснялся на французском, английском, польском, немецком языках. Он знал физику, математику на уровне университетских курсов. «Я поступил на физико-математический факультет»,— писал в своей автобиографии в 1949 году Всеволод Илларионович. — Специальностью своею я избрал физическую химию — дисциплину, в те годы впервые пытавшуюся разрешить вопрос о строении вещества и выросшую теперь в мощную область исследования атомной структуры.

Я не бросал своих занятий живописью, музыкой и литературой. Эти занятия как-то хорошо уживались с учебой в университете. Теперь я понимаю, что столь разнородные увлечения объединяла неутомимая жажда к познанию новых, непредвиденных явлений. До сих пор ощущаю то радостное волнение, которое овладевало мной каждый раз, когда я сталкивался с чем бы то ни было, обещавшим новизну и неожиданность.

...Когда я впервые столкнулся с кинематографом, он поразил меня своеобразием своих задач. Ни одно искусство не могло с ним сравниться. Я чувствовал это, вероятно, интуитивно, ибо новое мое увлечение было внезапным и очень сильным».

Виктор Шкловский, отвечая на вопрос «Как складывался в двадцатые годы новый тип художника?», заметил: «Прежде всего этот художник был молод. Но тогдашние молодые не были людьми «из маминой квартиры». Всеволод Иванов прошел уже долгую жизненную школу, был фокусником, факиром, типографским рабочим, участвовал в партизанском движении, преподавал.

Михаил Зощенко воевал, а потом служил в угрозыске. Константин Федин был на войне, в плену. За плечами Николая Тихонова осталась к тому времени долгая военная служба».

Всеволод Пудовкин, до того как переступить порог киношколы, прийти в «кулешовскую группу», тоже побывал на фронте (он ушел добровольцем с последнего курса университета), поработал на заводе химиком.

Он был превосходным актером, игравшим с блеском в эксцентрической комедии Льва Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» авантюриста, шпану Кольку Жбана, проникновенно передавшим трагедию Феди Протасова в фильме «Живой труп» Ф. Оцепа, поразительно игравшим юродивого Николку Большой колпак в первой серии «Ивана Грозного» С. Эйзенштейна. Ему случалось писать сценарии, декорации, даже оформлять книги. Но прежде всего он был режиссером. Режиссером, как говорили в старые времена, «милостью божьей». Он первым из молодых, из левых, в чьей среде понятие (точнее — кличка) «актер» была бранной, почувствовал, понял, что главное в фильме — артист. Более того, артист такого (даже страшно произнести для «лефовца»!) театра, как Художественный, с его психологическими исканиями, которые в двадцатые годы презрительно величали «психоложеством».

На главные роли в «Матери» Пудовкин пригласил артистов МХАТа В. Барановскую и Н. Баталова. «Кулешовская школа воспитывала чуждую мне условную игру актера: в «Матери» я впервые погрузился в поиски доведенной до мельчайших деталей искренности в актерской игре»,— позже признался он. И стал верным поборником школы Станиславского до самых своих последних дней, пользуясь его открытиями в практической работе, утверждая «систему Станиславского» во множестве своих книг и статей.

Ведь Всеволод Илларионович был еще и теоретиком. Теоретиком-борцом — недаром большинство его статей родилось из стенограмм выступлений на дискуссиях, заседаниях. В спорах.

Утверждая вместе с Эйзенштейном. Маяковским искусство, герой которого — масса, революционный народ, Пудовкин признавался: «Работая с актером, я понял: для того чтобы мой деревенский парень (герой фильма «Конец Санкт-Петербурга», которого играл И. Чувелев) стал обобщенным представителем русского крестьянства, совсем не надо превращать его в ходячий символ, ему не надо ни условных фраз, ни условного поведения. Я по-прежнему добивался простоты и искренности в игре, все более убеждаясь, что чем больше я найду живых, глубоко индивидуальных черт в характере, создаваемом актером, тем убедительнее и реальнее будет обобщение».

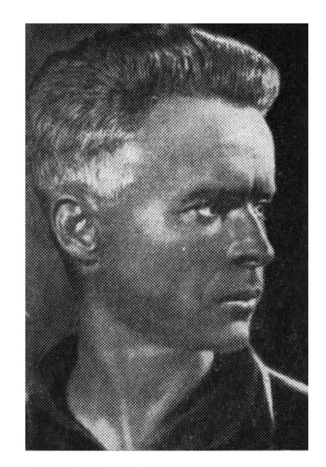
Картиной, закончившей цикл первых и, добавим, классических работ, Вс. Пудовкин считал «Потомка Чингис-хана» или «Бурю над Азией», как переименовали фильм за границей, где он прошел с грандиозным успехом. «Впоследствии Ромен Роллан,— рассказывал Всеволод Илларионович,— которому понравилась эта моя работа, говорил мне, что самым ценным в «Потомке Чингис-хана» для него была полнота ощущения никогда им не виданной страны и своеобразной жизни ее людей. Я с благодарностью храню в памяти его отзыв, как величайшую похвалу моей творческой удаче».

Но были у Пудовкина и неудачи, метания, и здесь Пудовкин как всегда был честен и прям, оценивая сделанное: «Минин и Пожарский» получился, как у нас любят выражаться, «широким полотном», но в этой широте охвата событий утонули и расплылись живые характеры героев. Они получились шахматными фигурами, имеющими звание и место в игре, но не имеющими лица».

Осенью 1949 года итальянские кинематографисты пригласили иностранных коллег на международный диспут в Перудже. Темой было: «Отражает ли нынешнее кино проблемы, волнующие современного человека?». В состав советской делегации вошли режиссер Вс. Пудовкин, актер Б. Чирков, сценарист М. Папава. Летали тогда в Италию через Прагу, с пересадкой; погода, как часто бывает, оказалась нелетной, а диспут, как выяснилось, должен был закончиться вечером того же дня. Но когда наше посольство связалось с Римом, а Рим — с Перуджей, то оказалось, что весь состав международного форума кинематографистов, узнав о том, что должен прибыть Пудовкин, решил продолжить работу еще на два дня. Когда же машина с советскими делегатами в двенадцать часов ночи наконец добралась до древнего итальянского города, то у дверей отеля стояла толпа кинематографистов — они хотели первыми пожать руку создателю «Матери» и «Бури над Азией».

А утром Всеволод Илларионович, поднявшись на трибуну, сказал:

«Позвольте мне начать с определения направления, в котором растет и развивается наше советское киноискусство. Это направление мы считаем бесспорным и полностью определяющим как содержание, так и форму лучших работ наших лучших художников. Это направление мы называем социалистическим реализмом».



«Я очень рад, что в «Земле» мы впервые заговорили интернациональным языком. Я рад, что еще раз убедился: кино является действительно самым интернациональным из всех искусств. Мне хотелось сделать на нашем украинском материале, на нашем социальном развороте событий такой фильм, который бы перерос границы нашей современности далеко, если не на весь мир, то на родную нам часть мира.

Здесь товарищи говорили, что я обладаю колоссальным темпераментом, колоссальным умением разбираться в политических событиях. Но я скажу, что я в политических событиях не «разбираюсь», ибо я не наблюдаю их как некий посторонний объект, а я живу в этих политических событиях и их я чувствую и переживаю как представитель крестьянского и рабочего класса».

Из выступления А. Довженко на обсуждении фильма «Земля» Художественным советом ВУФКУ 26 февраля 1930 года

А. Довженко

Когда на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в январе 1935 года председательствующий назвал имя следующего оратора — Довженко, то на трибуну стремительно поднялся человек с молодыми вдохновенными глазами и серебристой головой.

«...Я буду говорить, товарищи, о себе. Я считаю, что в какой-то мере это нужно хотя бы потому, что, работая на Украине, я бывал довольно редко в Москве и являюсь, быть может, наименее творчески расшифровавшим себя работником кинематографии...

...Я пришел работать в кинематографию в 1926 году. До тех пор в течение 4—5 лет занимался живописью...

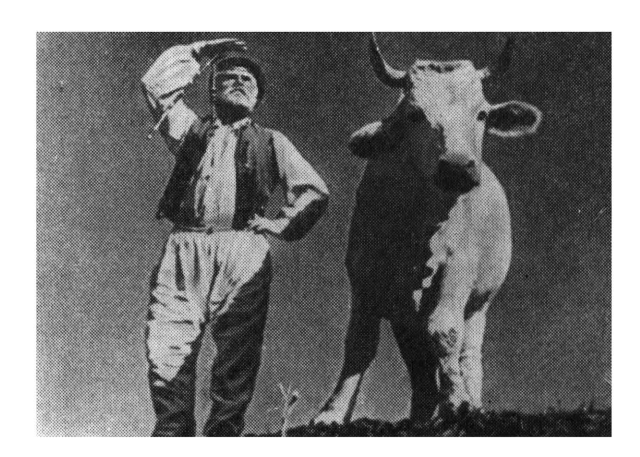
...В 1926 году летом, в июне месяце, после бессонной ночи, продумав все, что сделал в жизни, я взял палку, чемодан и уехал в Одессу, чтобы никогда не возвращаться на свою старую квартиру. Я оставил в этой квартире все свои полотна, весь инвентарь. Я стоял на берегу Черного моря — неким голым человеком, которому тридцать два года от роду; надо начинать жизнь сначала.

Я не был театральным режиссером и театральным актером. Я не проходил никаких киношкол. Я не был даже знаком ни с одним из режиссеров кино, не знал операторов, аппаратуры. В кино ходил чрезвычайно редко. Но я чувствовал инстинктом и разумом понимал, что кино и есть то могучее орудие, через которое я могу выявить себя в достаточной мере как художник...

Первой пробой был фильм «Сумка дипкурьера». Я его ставил через три недели после поступления на кинофабрику. Учителем моим был один хороший человек — Козловский Николай Феофанович, оператор. Это был старый человек из Ленинграда. Он мне говорил: «Я тебе, Сашко, даю одно золотое правило: не иди на компромисс... Пойдешь на компромисс на пять копеек — он вырастет в 100 рублей, и ты не будешь знать, как его расхлебать». Этого правила я придерживался до сих пор и, по-видимому, буду придерживаться всю жизнь».

Когда сейчас окидываешь мысленным взором нелегкий, сложный путь великого мастера экрана, в чьем творчестве исконно национальное так крепко переплелось с интернациональным, когда перечитываешь изданные после его смерти записные книжки, то с особой остротой убеждаешься в справедливости исторгнутых из самого сердца

«Земля»



слов его записи в дневнике от 1 марта 1944 года: «Писатель, когда он что-то пишет, должен ощущать себя на уровне, на высоте наивысшего политического деятеля, а не ученика или приказчика».

У Сашко Довженко, выросшего в украинском селе, воспитанного на родном украинском героическом фольклоре, был поистине поэтический склад творческой мысли. И он удивлялся, гневался, слушая разговоры о символике, об условности «Арсенала», в особенности эпизода расстрела Тимоша гайдамаками. И он со всей искренностью утверждал, что никогда не думал о символах даже тогда, когда враги расстреливают и не могут расстрелять его любимого героя. «У меня,— признавался Довженко,— была та нужная доля творческого простодушия, которая мне давала возможность верить в это, как в совершенно законный и реальный факт. Можно было убить Котовского из-за угла где-то там, в бытовой обстановке, но я глубоко уверен, что были времена, когда Котовского пуля не брала, когда меч, вложенный в руки Котовского, разил поганых направо и налево, когда Котовский представлял собой новую вспыхнувшую звезду, с громадной энергией извергающихся атомов, в новом их кинетическом действии.

Тогда Котовский был неуязвим!»

Поэт, романтик до мозга костей, Довженко ни в «Звенигоре», ни в «Арсенале», ни в «Земле», ни в «Иване», ни в «Аэрограде», ни в «Щорсе» никогда не парил над землей. В основе его поэтического восприятия революционной действительности лежали глубокое знание, увлеченность.

Отдавший всю свою жизнь, весь свой огромный, неповторимый талант народу, Довженко имел право сказать: «Все годы своей работы я создавал картины с мыслью, что я создаю свой партбилет».

В чем же секрет Довженко?

«Кто мои герои? Отец, мать, дед и я.

Я — Василь, Щорс, Боженко, Мичурин.

В «Земле» умирает мой дед. Шкурат мой отец.

Я — парень, сидящий с девушкой на завалинке.

Я — Кравчина, Орлюк...»

«Товарищи, в наше село пришла слава. Славу эту принес нам известный всему Советскому Союзу Иван Орлюк. Теперь мы не простые люди. Теперь уже, если где-либо кто спросит, а где это Старая Павловка, то уже всякий скажет: а это же там, где родился тот самый Орлюк, что принял на войне двенадцать ранений.

— Шесть,— поправил Орлюк.

— Шесть для тебя, а для нас и потомства мы согласны прибавить».

Выходец из народа, до конца дней влюбленный в родную «зачарованную Десну», Довженко оказался близок многим кинематографистам социалистических стран. По признанию венгерского писателя и критика Эрвина Дертяна на коллоквиуме в Репино, Довженко «был из числа столпов советского кино, с чьим искусством у нас в первую очередь наблюдается много параллелей и чье искусство влияло на венгерское кино непосредственно... И «Пядь земли» Фридеша Бана, и «Пропасть» Ласло Ранои, и сделанная в 1960 году картина Андраша Ковача «Гроза», и даже произведение Золтана Фабри 1965 года «Двадцать часов» несут на себе печать вдохновения большого советского мастера... Свойственные Довженко чуть ли не пантеистическое обожествление природы, светлый лиризм, изображение человека в центре повествования, верность идеям классовой борьбы, создание героического образа — все это нашло продолжение в фильмах венгерских кинематографистов на сельскую тему».

Глубокими корнями связанный с родной землей, страстно мечтающий о революционном преобразовании мира, Довженко в беседах, в спорах о сути советского искусства никогда не занимал обороны — он тут же переходил в наступление.

На торжественном заседании в честь семидесятилетия Довженко, летом 1964 года, его друг, один из самых старейших кинематографистов, Виктор Шкловский вспомнил о беседе с Сашко после возвращения того из-за границы. Там режиссера спросили:

«Вот вами руководит партия — не считаете ли вы, что это ограничивает искусство?»

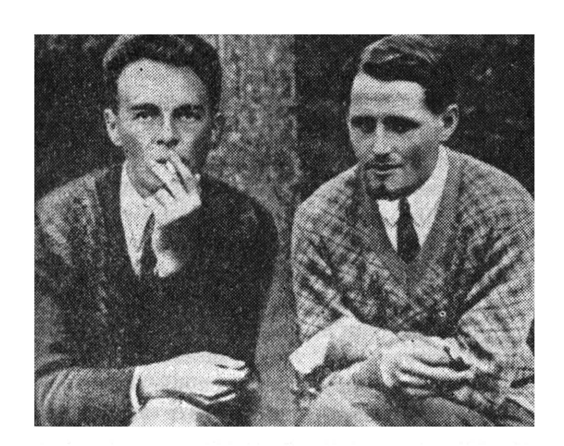
Довженко ответил на вопрос вопросом: «Скажите, есть ли у вас, в западном кинематографе, «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля»?»

Собеседник признался: «Нет».

И тогда Довженко сказал: «Вы сами же ответили на свой вопрос».

Публикацию подготовил Б. ЛЬВОВ

«Щорс»



12/IV-42
Москва

Братья Васильевы

«Дальнейший расцвет советской кинематографии будет обретен в подлинной народности, партийности нашего искусства, в обращении к жизненным и волнующим наш народ темам, действительности, к ее высоким идеям».

Из записных книжек С. Васильева, 1959

В начале двадцатых годов, когда затихли орудийные раскаты гражданской войны, юноши в «серых шинелях», воодушевленные идеями революционных боев, пришли в кинематограф.

Казалось бы, случайно встретились два участника гражданской войны Сергей и Георгий Васильевы. Единство творческих устремлений, страстная вера в правоту великих идей партии породнили их. История киноискусства знает несколько содружеств режиссеров, но содружество братьев Васильевых пока еще никем не повторено. Васильевы приняли свое побратимство, как клятву верности великим ленинским идеям, и они пронесли свое братство через всю свою красивую жизнь, безраздельно отданную советскому народу.

После двух лет напряженного труда 7 ноября 1934 года вышел на экран их лучший фильм — «Чапаев».

Георгий Васильев писал, что картину «Чапаев» создал энтузиазм. Да, но известно, что простота в искусстве — самое трудное. Простоты изобразительного решения фильма братья Васильевы добились поистине вдохновенным трудом. Все 800 кадров фильма «Чапаев» были предварительно зарисованы — и не один раз.

«Сначала мы рисовали все кадры сами,— рассказывали братья Васильевы,— потом мы рисовали их с художником И. Махлисом».

Как видно, и этого оказалось мало. Художник Махлис рисовал не только кадры, но и чувства героев фильма.

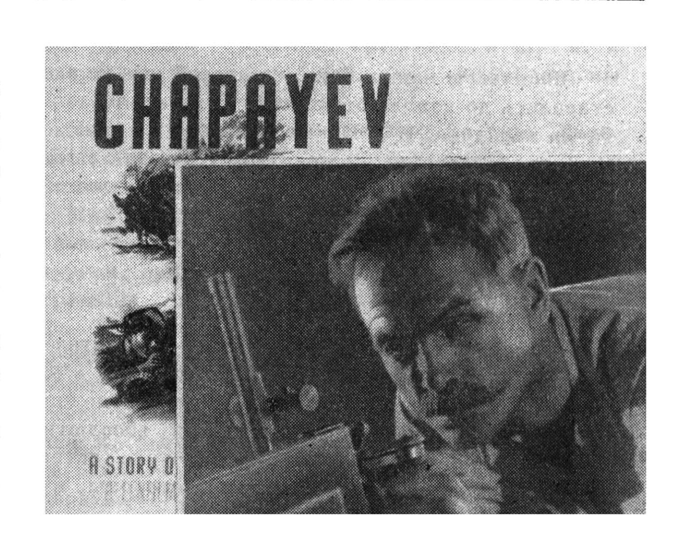
Свидетельство всенародной славы «Чапаева» то, что фильму была посвящена передовая «Правды».

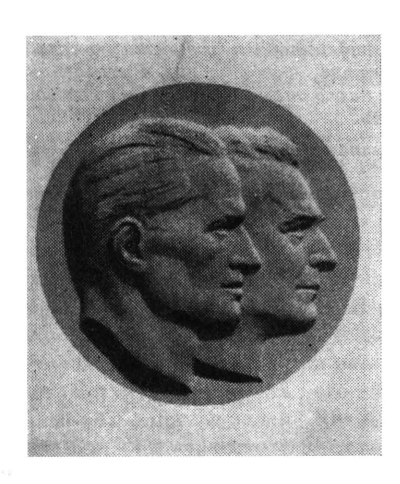
Восторженные письма зрителей со всех концов земли заполняли редакции газет и журналов.

«27 марта состоялась премьера «Чапаева» в Лос-Анжелосе. Грандиозный успех. Фильм отмечен многими режиссерами, а также прессой Лос-Анжелоса в Голливуде, как лучший фильм в истории советской кинематографии. Бабочкин изумителен, остальные великолепны. Техника и режиссура Васильевых — высшей марки. Поздравляем. Шлите больше «Чапаевых» («Известия» от 2 апреля 1935 года).

Алексей Максимович Горький еще тогда предсказал будущую долгую жизнь фильма «Чапаев»: «Да, Васильевы — настоящие художники! Да, их картина («Чапаев») будет жить, как великая и вечно живая народная эпопея!»

Жизнь подтвердила предсказание М. Горького.





И сейчас, в дни 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции, мы открываем перед читателями страницы не столько прошлой, сколько настоящей жизни фильма «Чапаев».

28 декабря 1965 года Совет Министров РСФСР учредил Государственные премии по кинематографии имени братьев Васильевых.

В последней анкете журнала «Советский экран» (1967, № 10) 52 тысячи читателей назвали «Чапаева» самым любимым фильмом, виденным ими в жизни.

Уже новые плакаты «Чапаева» смотрят теперь молодые поколения многих стран.

Фильм «Чапаев» стал неотъемлемой частью жизни рядовых людей всего мира. Им по праву гордится наш народ.

О «Чапаеве» пишут все поколения наших кинематографистов, советских людей.

С. ГЕРАСИМОВ:

«Васильевы нашли тему, с которой уже не расставались до конца своих дней. Тема эта была — битва народная. И «Чапаев» остался ее наивысшим художественным выражением как для самих Васильевых, так и для всего советского кинематографа».

С. БОНДАРЧУК:

«Способам и методам воздействия на зрителей нам, мне думается, нужно учиться именно у «Чапаева». В «Чапаеве» как раз существует полная гармония, высшая согласованность абсолютно всех компонентов сценария, режиссуры, актерского исполнения, изобразительной стороны, музыки и т. д.».

Из отзывов зрителей «Чапаева» наших дней можно было бы составить целые тома...

Фильм вошел в жизнь не только советского народа. Молодой итальянский киновед Ахилле Фреццато увидел «Чапаева» в 1949 году:

«Прошло уже столько лет с тех пор, когда был снят фильм «Чапаев», но он все еще сохраняет свой эпический характер, сюжет остается насыщенным и живым, так же как и его герои. Остаются и взволнованный характер, глубокая человечность, его реализм и прежде всего его народный дух. Центральный герой фильма — Чапаев, остался таким же мощным в своей многогранности, в своем человеческом богатстве, тонком чувстве юмора... Это, безусловно, блестящий фильм...»

Имена братьев Васильевых можно прочитать на борту огромных теплоходов.

Леонид Маркович Болек сказал: «Я особенно рад тому, что я капитан теплохода «Георгий Васильев», ведь фильм «Чапаев» определил мою жизнь — я стал военным моряком!»

А затем — «Волочаевские дни», «Оборона Царицына» — о борьбе революционных воинов за Царицын, который давал хлеб, а значит, жизнь и победу революции. «Фронт», созданный в годы Великой Отечественной войны по одноименной пьесе А. Корнейчука. Это фильм, тема которого — борьба миропонимания людей разных поколений, конфликт старого с новым — по сей день не утратила своей остроты.

На титрах «Героев Шипки» уже стоит имя одного Сергея Васильева, и фильм «В дни Октября» поставлен очевидцем событий — бывшим самокатчиком Смольного Сергеем Васильевым.

Пусть же в дни праздника 50-летия Великого Октября слова одного из создателей бессмертного фильма «Чапаев» прозвучат в сердцах деятелей киноискусства боевым призывом к новым победам:

«Жизнь каждого советского художника складывалась, само собой разумеется, по-своему. У каждого в его творческой судьбе возникали свои собственные трудности, и каждый преодолевал их теми средствами, которые казались ему наиболее верными и действенными. Но главным было все же то общее, что определяло судьбу всех деятелей советского искусства. Перед нами всеми, независимо от своеобразия творческой индивидуальности каждого из нас, всегда стояли задачи, выдвинутые народом и партией, задачи, смысл, новизна и величие которых неизменно определяли новаторский характер лучших созданий советского искусства, силу и широту их воздействия, близость их миллионам зрителей».

Публикацию подготовила Дария ШПИРКАН

ЧЕМ ДОРОЖИШЬ?..

Мы обратились к ряду молодых кинематографистов с двумя вопросами:

1. Что вам дорого в прошлом советского киноискусства?
2. Как вы себе представляете завтрашний день нашего кинематографа?

Толомуш ОКЕЕВ, режиссер:

1. На мой взгляд, сила советского кино в его революционности. Это самое важное, самое дорогое для меня его свойство. «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Потомок Чингис-хана», «Арсенал» не только рассказывали о революции. Сами эти фильмы стали революцией в искусстве по своему языку, своему образному строю. Революционный порыв художников рождал новаторские художественные средства.

Так же как любое дерево растет ввысь и вширь, так и идеи Октября пронизывают жизнь человечества. Они охватывают все новые страны, они дают толчок для стремительного роста человека во всех областях его деятельности. И пусть этот процесс не всегда идет гладко — рост дерева тоже не спокойный процесс, но оно растет ввысь.

Я думаю, что революция, ее идеи — это корни, и поныне дающие силу и жизнь прекрасным творениям художников во многих странах мира.

Задача, стоявшая перед кинематографистами — создателями первых лент о революции,— была прямой и великой. Это, образно говоря, фильмы о первой любви. Но вслед за любовью приходят семья, дети, уйма проблем, миллионы забот. Нечто подобное и у художников кино. Чем дальше идет в своем развитии наше общество, тем более сложные и трудные задачи стоят перед нами. И силы для решения всех этих вопросов дает художнику верность «первой любви» — революции.

2. Мне думается, что по мере развития кинематографа в нашей стране и во всем мире наше искусство все более будет приближаться к музыке. Это вовсе не значит, что все чаще станут появляться «музыкальные» фильмы в нашем сегодняшнем, привычном понимании этого термина. Само воздействие кинематографа на зрителя будет подобным музыке. По-моему, для гармонически развитого человека нет более богатой пищи уму, чем музыка. Ее нельзя пересказать словами. Нельзя объяснить, на какие клапаны души воздействуют творения Баха и Бетховена. В музыку мы входим, как в жизнь.

Когда я смотрю фильм, наполненный мыслью и чувством, фильм, волнующий меня, я не знаю, где у него завязка, где развязка и по каким принципам он построен. Я воспринимаю его, как саму жизнь, как музыку. Потому что жизнь очень музыкальна. В судьбе каждого живут разные мелодии — веселые, грустные, и шумы, и удары. И чем богаче наш опыт, тем более мы способны к восприятию музыки.

Чем богаче опыт кинематографа, тем более доступны ему средства для выражения всего богатства, всей полноты нашей жизни.

Мне кажется, что со временем будут отпадать сложившиеся каноны, в частности каноны драматургии, будут стираться сложившиеся жанровые границы, различия между видами кинематографа. Художественное кино будет все более документальным, так же как документальное — все более художественным. Будущее кинематографа несет с собой такое многообразие жанров, стилей и, разумеется, индивидуальностей, которое сегодня мы, возможно, не в состоянии еще вообразить.

Павел ЛЮБИМОВ, режиссер:

1. Весь советский кинематограф на протяжении его истории (особенно в 20-е и 30-е годы) представляется мне тем беспредельным океаном, где зародились первоначальные клетки большинства будущих течений, направлений, манер и стилей современного кино.

Я думаю, что для каждого из нас в этом потоке замечательных произведений существуют не только фильмы-памятники, но и живые товарищи, общение с которыми волнует всегда и постоянно.

Я восхищаюсь могучей творческой фантазией Эйзенштейна, его чувством ритма и композиции. Я восхищаюсь смелым сочетанием беспощадного реализма с символикой в «Матери» Пудовкина и тем, как удивительно хорошо играют актеры в «Учителе» Герасимова.

Но есть фильмы, которые без всяких критериев, просто, по-человечески дороги мне, и потому они и есть для меня самые лучшие, самые главные учителя. Это фильмы «золотого века» «Ленфильма», середины 30-х годов — «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Чапаев». Я открыл их для себя сам и очень давно и стал их зрителем навсегда.

В «Максиме» и «Чапаеве» я нахожу все, чему надо учиться и с чего брать пример, — цельность и равновесие всех частей, юмор и честность, тончайшее поэтическое чувство, без грохочущих фраз...

И еще почти незаметная доля условности в «Максиме», сближающая его с классической литературой, с легендой о Тиле Уленшпигеле. В этих фильмах история жива и ощутима, а революция и люди воодушевляюще прекрасны.

И песенка Максима — это та «песенка, с которой в путь иду».

2. Я только что с пафосом говорил о прошлом нашего кино, теперь попробую ответить на вопрос о современных делах. Каким я представляю себе будущее нашего кинематографа? Я представляю его себе р а д у ж н ы м... если мы будем честными перед зрителями и перед самими собой, если будем говорить вдохновенно о том, что нас действительно вдохновляет, а не накачивать в себя вдохновение, как воздух в резиновую камеру.

На мой взгляд, наше кино должно быть богаче темами и сюжетами. Невыносима спекуляция на модных темах и пережевывание одних и тех же ситуаций, повторение режиссерами в ухудшенном виде своих же первых картин.

Во что же я верю? Я верю в то, что мы оглядимся вокруг, спокойно и доброжелательно, и увидим в жизни столько интересного и сложного, что еще не попало в наш кинематограф, и не испугаемся, не застыдимся, не закроем глаза, а искренне расскажем обо всем, что увидели.

Как тогда будет увлекательно работать в кино и как будет интересно смотреть наши фильмы!

Кино должно в будущем стать более умным, более ответственным и самостоятельным в своих суждениях о жизни, прошлой и современной. Дело не только в углублении нашей интеллигентности, нашего образования. Здесь прямая связь с развитием советской философской науки, истории и, конечно, литературы — может быть, в первую очередь.

Мне кажется, что если все будет так в ближайшем будущем, то работа пойдет и мы, как говорится, «еще не то увидим» на экране.

И песенка Максима по-новому зазвучит...

Андрей СМИРНОВ, режиссер:

1. Рыночный аттракцион — движущаяся фотография — рос, развивался, набирался сил, стремительно и легко впитывая, переваривая все, что накопили веками древние искусства. Но лишь коснувшись живого родника литературы, научившись у нее исследовать человека, вскрывать скальпелем драматургии его живую душу, кинематограф стал искусством. Литература была повивальной бабкой кинематографа.

Матерью нашего кинематографа стала революция. «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием слушайте революцию», — писал Блок. Советский кинематограф родился под музыку революции.

Драгоценнейшей чертой великой русской литературы кажутся мне ее гражданственность, сильная и яростная любовь к людям, великое восхищение человеком, его душой и сердцем, его руками. И боль за его судьбу, за то, что человек, венец творения, живет в мире, где зло побеждает слишком часто, несправедливо и незаслуженно. Эта любовь и эта боль были унаследованы кине-

матографом и стали основой, на которой возникли лучшие фильмы нашего кино.

Поэт в России больше, чем поэт.
В ней суждено поэтами рождаться
Лишь тем, в ком бродит гордый дух гражданства,
Кому покоя нет, уюта нет.

Эти слова Евтушенко относятся к нашему кино не меньше, чем к поэзии. В них сосредоточена, мне кажется, самая суть русского искусства вообще и, разумеется, кинематографа.

2. Боюсь, что будущее не будет безоблачным, даже если плюнуть трижды через левое плечо. Но хочется, чтобы наш кинематограф с каждым днем становился сильнее и свободнее. Чтобы смелее рассказывал зрителю о самых трудных проблемах нашей жизни, чтобы правда звучала с экрана все чаще.

Только наивные люди думают, что революция совершилась в одну ночь пятьдесят лет назад. Нет. Тогда она только начиналась. Революция продолжается, она совершается каждый день и каждый час вокруг нас, и самое главное — внутри каждого из нас.

Революция яростно дерется за души людей, и кинематограф наш в этой борьбе играл и будет играть важную роль.

Анатолий ПЕТРИЦКИЙ, оператор:

1. Важнейшая черта советского кинематографа на всех этапах его развития — действенность. Но мне думается, что наиболее ярко это свойство проявилось в фильмах 30-х годов. Картины этого времени смело поднимали сложнейшие социальные темы. «Чапаев» братьев Васильевых, «Мы из Кронштадта» Вишневского и Дзигана — эти произведения с первых же кадров захватывали зрителя так, что он не был просто наблюдателем событий, он становился их участником.

Эти фильмы, как и трилогия о Максиме, очень просты для восприятия. По-моему, это важная их черта. Стремление усложнить форму, блеснуть самоценным изобразительным мастерством всегда очень интересно мне с профессиональной точки зрения, но как зрителя оставляет холодным.

Говоря о простоте, я вовсе не имею в виду упрощение, обесценивающее искусство. Ленты Эйзенштейна — Тиссэ, Пудовкина — Головни никогда не были просты. Напротив, в них множество сложнейших режиссерских и операторских решений. Но это сложность, ведущая к простоте — простоте понимания искусства.

Картины 30-х годов, рассказывавшие о революции, поднимавшие острейшие политические вопросы, и поныне воспринимаются как новаторские и с изобразительной стороны. Сама глубина поднимаемых проблем заставляла художников быть до конца честными, откровенными, требовательными к себе. Поэтому так свежо смотрятся их ленты и в наши дни. Я уверен, что они будут жить еще долгие годы, восхищая зрителей. На них будут учиться поколения кинематографистов.

2. Завтрашний день предугадывать трудно. Наверное, будет больше создаваться фильмов о современности и фильмов, заглядывающих в будущее. Общую же картину нашего кинематографа предсказывать не решусь.

Остановлюсь на одном частном вопросе, имеющем, впрочем, и общее значение,— на вопросе широкоформатного кинематографа. Широкий формат как часть проблемы зрительского восприятия.

Когда на люмьеровском экране впервые появился паровоз, это было сенсацией. Сейчас самим фактором существования кинематографа никого не заинтересуешь. Более того, телевидение приучило зрителя к пассивности. Оказалось, что на экран можно смотреть, не слишком вдаваясь в смысл происходящего. Зритель перестает быть соучастником происходящего. А без такого участия нет искусства.

В широкоформатном кино для меня важно и то, что люди, которые приходят в зал, заранее настроены на восприятие зрелища, а технические возможности широкого формата сами по себе способствуют активному человеческому сопереживанию. Меня радует, что сейчас все больше строится таких огромных кинотеатров, как «Россия», где есть эта праздничность атмосферы восприятия искусства.

Естественно, что сам факт широкого формата не может обеспечить картине зрителя, не может обусловить действенность кинопроизведения. Содержание фильма, позиция художника всегда останутся главным условием успеха.

Я вовсе не думаю, что широкий формат вытеснит все прочие, ныне существующие. Но, по-моему, его удельный вес будет все возрастать. Он завоюет области, им еще не освоенные,— войдет в мир интимных человеческих чувств, несомненно увлечет документалистов.

Виктор ЛИСАКОВИЧ, режиссер:

1. Если говорить о наследии советских киномастеров, то мне как документалисту ближе всего творчество Дзиги Вертова. Многие картины этого замечательного художника смотрятся с интересом и поныне. Они не стареют. А причина этого, на мой взгляд, заключается в том, что Вертов глубоко и всесторонне изучал окружающую действительность. Факты, события, явления и участники фильма отбираются режиссером с большой тщательностью.

Глубокий анализ жизни дает возможность в малом увидеть великое, через конкретное показать общее. Объектив Дзиги Вертова не выступает в роли стороннего наблюдателя. Он непосредственный и даже активный участник событий, а отсюда, как мне кажется, и берут начало образная публицистичность искусства Вертова, политическая заостренность и его гражданский пафос. К этому стремимся и мы, сегодняшние кинодокументалисты, в своих фильмах.

2. Говорить о кино вообще не буду. Несколько слов о документальной кинематографии. Какая она будет? Трудно предугадать. Скажу о том, какой бы я хотел ее видеть.

Девизом документального кино будущего должен стать лозунг: «Больше искренности, правдивости, ближе к истине».

Надо глубже изучать факты, события, материалы. Факты не должны «привязываться» к заранее определенной идее (как это нередко бывает в документальных фильмах). Идея должна вытекать из фактов. В этом смысле я полностью согласен с поэтом М. Светловым, сказавшим как-то о театре: «Идеи должны просвечивать сквозь образ, а не быть заплечным мешком, выглядывающим из-за него». Думаю, что это не в меньшей степени относится и к искусству кино.

И еще одно обстоятельство, о котором нельзя не говорить, мечтая о будущем документального кино. Это кинотехника. До тех пор пока она не будет легкой, портативной, «тактичной», мы будем испытывать огромные трудности, ведущие подчас к творческим просчетам.

Виталий АКСЕНОВ, режиссер:

1. Для меня фильмы прошлого — это музей человеческой мысли, куда следует заглядывать ничуть не реже, чем в Третьяковку или Эрмитаж. Как и всякий музей, он располагает шедеврами и экспонатами, которые хранятся только в памяти их авторов и беспощадных критиков. Наша память, к счастью, обладает счастливой автоматической способностью удерживать только самое з н а ч и т е л ь н о е и н е п о в т о р и м о е. Для меня это имена режиссеров, покоривших мир светлым умом и добротой своего таланта: Эйзенштейн, Дзига Вертов, Ромм, Райзман, Хейфиц.

Я стремлюсь постигнуть образ мышления этих людей, пути их познания жизни, пути утверждения тех добрых начал, без которых любое творчество становится бессмысленным. Я думаю о том, почему фильмы прошлого приносили людям столько радости и удовлетворения, и о том, что нам в искусстве предстоит пройти пути, которые еще никем не изведаны...

2. Завтрашний кинематограф рождается сегодня. Он будет освобождаться от груза театральщины и назидательности, он будет апеллировать к умному и интеллигентному собеседнику 70-х годов XX века, не боясь оставить своему зрителю пищу для последующих размышлений. Он будет все более решительно создавать фильмы, свободные от жанровых канонов, не опасаясь слияния документального и актерского начал. Мне кажется, что научно-популярное и документальное кино окончательно откажутся от попыток разыграть жизнь по заранее написанному сценарию, а будут стремиться х у д о ж е с т в е н н о о с м ы с л и т ь подлинные факты и события с тем, чтобы удивить человека богатством окружающей его жизни, богатством, о котором он до этого не подозревал...

Если бы меня попросили назвать фильмы, уже сегодня работающие на будущий кинематограф, я бы назвал «Обыкновенный фашизм», «Первого учителя», «Иваново детство», «Тени забытых предков».

Я бы назвал фильмы, которые обогащают меня как человека и режиссера, фильмы, заставляющие думать о том, как завтра работать самому.

Наум АРДАШНИКОВ, оператор:

1. Очень трудно, если не сказать невозможно, отделить прошлое от настоящего. Нашему кинематографу всего 50 лет, он очень молод. В его авангарде еще сегодня стоят те же люди, которые этот кинематограф фактически создавали. Для нас, кинематографистов «образца 60-х годов», их имена означали разделы истории кино. В моем экзаменационном билете значился вопрос: «Творчество Райзмана». Это было в 1958 году, а восемь лет спустя я снимал новый фильм режиссера Ю. Я. Райзмана, личность и творчество которого некогда представлялись мне столь далекими и академичными. Встретился я с художником, чья работа стала для меня эталоном современности и мастерства. Сама жизнь свела воедино прошлое и настоящее советского кино, материализовав преемственность, связь поколений в конкретной работе.

2. Прежде образный строй кинематографа базировался в основном на живописных ассоциациях. Операторы заботились о кадре, как живописцы о своих полотнах. Легко прослеживались связи с различными живописными манерами, начиная с классицизма и кончая экспрессионизмом (я имею в виду только изобразительные параллели). Кинематограф был более внимателен к изображению, но, как это ни парадоксально, менее самостоятелен как вид изобразительного искусства.

Сейчас почерк большинства операторов обусловлен всеобщим поиском достоверности. Это связано с исторической тенденцией развития реалистического искусства и вовсе не означает, что искусство оператора обезличивается, теряет индивидуальность или что-нибудь в этом роде. Но сами поиски индивидуальности выражения сейчас значительно усложнились, стали более тонкими и менее заметными.

Наивно полагать, что современный стиль возник вдруг, на пустом месте, из ничего. Чтобы понять, что это совсем не так, достаточно вспомнить фильмы о Ленине М. Ромма и Б. Волчка, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана и Н. Наумова-Стража, «Машеньку» Ю. Райзмана и Е. Андриканиса. Перечень можно продолжить. Однако подобные фильмы были в меньшинстве и их «современный» изобразительный стиль определялся противоречием материала с нарядной декоративностью, постановочной условностью обычных операторских решений тех лет.

В последние годы кинематограф становится все более близким самому духу времени, все более авторским. Из года в год растет роль режиссера в создании фильма. Оператору, грубо говоря, приходится приноравливаться, подчинять свое искусство, свое мастерство режиссерским решениям. И все же я полон оптимизма. Потому что в ближайшем будущем жду огромного расцвета советского кинематографа. Предпосылки этого видны на каждом шагу. И задачи, которые ставит режиссура перед оператором, требуют каждый раз новых решений, приемов, а часто иного строя мышления — словом, требуют творчества. А в этом смысл жизни кинематографиста.

Гела КАНДЕЛАКИ, режиссер:

1. В фильмах, которые мы называем классикой и которыми гордимся сегодня, чувствуешь начало великого искусства. Не только потому, что в них живет великое время. Каждый из них есть утверждение художнического принципа, и для их творцов художественна сама идея, если можно так выразиться.

Это фильмы, созданные мастерами, бесконечно преданными своему делу, своей профессии, и гражданственность Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко для меня не только в пафосе революции, которым дышат их ленты, а в полном и естественном созвучии содержания с формой, в совершенстве внутренних пропорций, в абсолютном «слухе» художника. Классики учат нас, что честность гражданина и совесть профессионала — понятия неразъемные.

Лучшие фильмы 20-х годов утверждали кино как изобразительное искусство. Свободные от всего бытового, они рассматривали проблему обобщенно и сами были обобщением — угол зрения на вещи будоражил воображение, воспитывал мысль. Когда смотришь «Арсенал» или «Конец Санкт-Петербурга», за рамкой кадра видишь живого человека, видишь личность, значительную просто по мироощущению, неподатливую обстоятельствам и представляющую себе кинозал как храм. Если бы искусство всегда сле-

довало своим законам, кинотеатрам не пришлось бы пустовать в дни демонстрации «Голого острова» или «Земляничной поляны».

2. Хочется, чтобы люди шли смотреть фильм, как идут сейчас в Эрмитаж, как когда-то ходили во МХАТ — встретиться с художником. Для этого трудится весь кинематограф. Верю, что у каждого режиссера-творца со временем будет своя аудитория. Что о всяком фильме станут судить с позиции художественности: ведь убогое содержание нельзя унизить убогой формой, высокую идею — можно. И я представляю себе кинематограф, в котором нет некинематографистов и авторская мысль насыщенна, свободна и не существует вне образа.

Это, очевидно, все-таки не представление о будущем, а тот завтрашний день нашего кино, каким бы хотелось его видеть. Многого хочется, но убежден: каждый уходящий день работает на такое «завтра».

Александр МИТТА, режиссер:

1. У кинематографа очень короткая, но необычайно бурная история. Это искусство, которое самым прочным образом приписано к своему времени.

Рожденное новой техникой, непрерывно обновляющее свой технический багаж, оно, как ни одно из искусств, зависит от своей индустриальной базы. Несравнимо со всеми другими искусствами, суетное, оно запечатлевает для веков небывалый по точности и богатству портрет своего времени.

Как ни одно искусство, кино влияет на миллиарды людей, и, как ни одно, зависит от примитивных вкусов. Гордое, властное и угодливо изобретательное. Словно сам век, небывалый по сложности и размаху событий, выдумал его в своем начале, догадываясь, что ни одно из существующих искусств не способно воплотить в себе его, века, уникальные черты. Может, уже недалек и закат кино в том виде, в каком оно существует сейчас,— снятое на пленку, показанное на экране в зале, наполненном людьми. Наивно же думать, что техническая мысль не удовлетворит человеческую тягу к зрелищу каким-нибудь новым, столь же неожиданным, как кинематограф, способом.

Но как бы ни менялись способы съемки и воспроизведения, как бы ни располагались в критических обзорах периоды немого, звукового, объемно-пахнущего, молекулярно-лазурного и каких-то небывалых еще видов кинозрелища — все это объединяет одно: небывалая до сих пор для художника возможность осмыслить мир — Революция, которая пришла на экраны с «Броненосцем «Потемкиным» и «Лениным в Октябре».

Героика времени в «Земле» и «Семеро смелых»... Трагедия его в военных хрониках и «Балладе о солдате»... Я выхватываю фильмы из разных этапов истории нашего кино, для меня это фильмы живые, и, значит, живут они не на полочке своего периода, а пересекают время поперек.

Говорят, картины быстро стареют. Это верно — все суетное в них старест очень быстро, все неточное, лживое ветшает стремительно. А истинное, вечное, по-моему, наоборот, поражает с еще большей силой. Я думаю, что древние греки не восхищались так своими скульптурами, как восхищаемся ими мы. Для них это были детали быта, для нас — великий образ детства человечества.

Наверное, именно тем, как мы выразим истинные черты, характеризующие наше время, и определится духовный вклад нашего кинематографа в мировую культуру.

2. Кино при своем рождении поразило всех обилием технических новинок и наплодило множество уникальных профессий. Профессии и объявили себя кинематографом. Я и то помню время, когда специфика сценарного дела даже прозаиков отпугивала. А специфика поведения перед камерой не предполагала, что необученный крестьянин может сравниться с обученным специфике артистом. А уж как специфика съемки отличала мир в рамке кадра от всякого иного. Разумеется, несовершенство техники и знаний было причиной тому. Сейчас, мне кажется, приблизилось время, когда искусство потребовало себе не профессионалов, а авторов. Не случайно то, что было в прошлом уникальным, все больше становится нормой — картину создает человек, для которого думать кинематографом так же привычно, как для поэта думать стихами. Автор, который не занимает чужих слов и мыслей, обладает своей визуальной концепцией, не помыкает, а вдохновляет актеров,— вот, по-моему, стержень, на который нанижутся все технические изменения и усовершенствования в будущем кинематографе.

Георгий РЕРБЕРГ, оператор:

1. Плохой кинематограф стареет. Хороший — нет. Просто мы освобождаемся от неправды, а правда — она никогда не стареет. Поэтому хроника ныне в цене.

Стареет плохая живопись, не помнится посредственная музыка. Хорошая литература живет столетиями. Не стареет и хороший синтез — кино.

«Любите старых мастеров»,— завещал Роден молодым.

Не буду перечислять имена наших киноклассиков, они всем известны, у них учился весь мир.

Учился социальному и человеческому кинематографу, учился превосходной форме.

Учился любви...

Любовь их к людям — на экране, и за это им земной поклон.

Посмотрите любую старую картину — всегда в центре внимания ее авторов человек.

Какие прекрасные, одухотворенные лица, сколько в них доброты, мужества, тепла и какие они красивые. Вот это и дорого нам.

2. У нас сильный отряд молодых, которым есть что сказать. Одни порой стремятся к документальнейшей документальности языка, другие нет. Эта жажда правды, традиционная в русской литературе, заставила игровой кинематограф поучиться у жизни. Это всегда полезно.

Конечно, как всегда когда меняется язык искусства, меняется изображение как часть формы.

Наше изображение крепко связано с развивающейся техникой, и надеюсь, в недалеком будущем у нас будет больше возможностей приблизиться к красоте естественного освещения, чем у наших классиков. Мы будем учиться у них и у природы.

«Природа сильнее самого сильного из нас, и она жестоко мстит тем, кто с нею не в ладах. Маленькие вольности мы можем себе позволить, но только в деталях». Это слова Пикассо.

Современные пленки позволяют внимательному глазу подметить кое-что в прелести натурного освещения. Надеюсь, пленки будущего позволят это уловить и невнимательному глазу.

Решение — павильон или интерьер — не будет зависеть от плана и техники, а будет определяться душевной склонностью.

Некоторые полюбят прелесть освещения в сумерки.

Больше станет добровольного цветного кинематографа, и на экране во всем блеске мы увидим естественные рефлексы освещения, о которых так ласково писал Леонардо еще в XV веке.

Может быть, мы даже позволим себе «маленькие вольности»...

А главное — человечность и честность — вот, на мой взгляд, основные черты будущего нашего киноискусства.

Наш кинематограф вырос в большую настоящую школу, и произошло это в стране с самой сложной и интересной историей XX столетия.

История и школа (любого искусства) — два условия для большого его расцвета.

Ничто не рождается на пустом месте.

Так прошлое переходит в будущее, и это будущее, уверен, станет достойным своего начала.

Владимир ВАЛУЦКИЙ, сценарист:

1. Навряд ли я открою что-то новое, сказав о гуманизме советского киноискусства. И тем не менее это слово, может быть, изрядно примелькавшееся, точнее всего определяет существо дела.

Так или иначе, наш кинематограф всегда агитировал за Человека, учил в него верить. А вера в людей — я считаю — первооснова всех великих дел. Без этого нельзя ни строить, ни творить, ни совершать социальные революции.

Затем. В лучших своих произведениях — хотя были и худшие — советский кинематограф не отделял положительного героя от зрителя гранью недосягаемости (как и не унижал его жалостью).

Случись, скажем, чудо и забеги Чапай или Андрей Соколов на минуту с экрана перекурить в зрительный зал — зрителю наверняка было бы интересно перекинуться с ними парой слов на животрепещущие темы.

В этом еще одна благородная черта нашего кинематографа: демократизм равенства между героем и зрителем.

2. Кинематография неизмеримо расширит свои возможности. Я говорю не о технических новациях: вариоэкране, стереоскопии, стереофонии и т. д. В самых обычных экранных пропорциях сколько еще творческих резервов!

Странный парадокс: кино из всех искусств имеет наиболее богатый арсенал выразительных

средств — и добровольно сковало себя понятием «кинематографичности» и «некинематографичности». Некинематографичный сюжет. Некинематографичный конфликт... Это оставим театру, это литературе, это публицистике... Тем самым сужается сфера кино. Наверное, в таком положении виноват в первую очередь наш цех. Мы слишком привыкли «ваять и строить» свои сценарии на базе всем известных тридцати шести драматических ситуаций.

Я представляю себе созданные в недалеком будущем (и не в порядке сенсационного или виноватого эксперимента) фильмы-размышления, фильмы-монологи, фильмы-диалоги, фильмы-стихотворения, фильмы еще неизвестных, непредугадываемых жанров.

Наталья ВЕЛИЧКО, актриса:

1. Если мы обращаемся к прошлому — к мыслям о прошлом, к его образу или к его урокам,— то скорее всего потому, что испытываем в этом потребность. Прошлое — всегда школа. Но не та, в которой берешь уроки мастерства, ищешь пример, перед которым можно преклониться и т. д. Нет. Лучшие наши картины двадцатых-тридцатых годов — живой образец актерского вдохновения, полной душевной отдачи. Когда я смотрю протазановские комедии или его «Бесприданницу», смотрю на Ильинского, на Кторова, на Алисову, я вижу, какое они испытывают наслаждение от роли. В этих работах есть и мысль, и изящество, и возбуждающая свобода воображения, совершенно хмелящая иногда раскованность темперамента; но по-настоящему восхищает даже не мастерство само по себе — рисунок, пластика, словом, все кружево роли,— а точная его направленность, прицел, работающий на замысел в целом. Эти фильмы важны мне оттого, что укрепляют меня в моем убеждении, что удача случается, когда актер и режиссер — союзники и делают общее дело, где обе стороны если не на равных правах, то хотя бы равновелики в своих обязанностях.

Легко объяснить, почему мне дорог актерский кинематограф, причиной чисто профессиональной. Но надо вспомнить еще, что он нес с собой и подлинный контакт с самым широким зрителем, и недаром успех трилогии о Максиме и «Депутата Балтики» был всеобщим.

Да, собственно, прошедшее время здесь и неуместно. Такие фильмы остаются и останутся в действующем фонде. Их не только показывают, но и смотрят, и думаю, что причиной тому, во всяком случае, во многом,— дар актера, образ, сохранивший азарт, дерзость творчества.

Вот эту свежесть чувства и потом ощущение того, что все, что происходит, происходит на твоих глазах, для меня неизменно хранят фильмы Веры Марецкой. Само это выражение мне кажется естественным, хотя я помню, что «Член правительства» снимали Зархи и Хейфиц, а «Сельскую учительницу» ставил Донской. Но для меня это фильмы Марецкой, она ведет за собой и сюжет и действие. В них — ее веселье, и ее отвага, и ее нежность — все вместе, и во всем живет соучастие в человеческой судьбе, сопричастность самому времени.

Классика еще и потому обычно близка, что в совершенстве своем кажется доступной: к ней тянешься — кажется, стоит лишь приподняться на цыпочки... И пусть обманчива эта доступность — важно, что она заставляет тянуться. В этом и требование к актеру и, наверное, условие его существования в «эпоху непрофессионалов», столь решительно занимающих позиции в современном кино.

2. Я думаю, что в киноискусстве будущего особое, небывалое значение получит личность как таковая. Быть может, «выживут» лишь те актеры, которые по складу своему, по духовной структуре будут наиболее полно отвечать этому понятию. Задача будет не в том, чтобы «переиграть» в естественности поведения, в манере ходить и разговаривать колхозника или продавца, которых все чаще (и все удачнее) стали теперь снимать. Неотразимое обаяние внешней достоверности могут перевесить только способность мыслить на экране, искренность чувства, игра воображения, природный вкус.

И, возможно, в связи с этим — а то и вне всяких связей — перегородки между кинематографическими профессиями со временем станут рушиться и авторское кино будет представлять небольшой коллектив: что-то вроде постоянной группы, работающей над фильмами из года в год в одном составе. Моя фантазия, наверное, иллюзорна, но в ней мое представление, в некотором роде идеал кинематографа как сотворчества художников.

Евгений ГРИГОРЬЕВ, сценарист:

1. Дороже всего мне те традиции подлинного революционного искусства, которые были заложены в нашем кино, развиты и сделали его советским кинематографом.

«Броненосец», «Октябрь», «Максим», «Конец Санкт-Петербурга», «Мать», «Чапаев» — это крик раскрепощенного человека, это гуманизм двадцатого века.

Мы знаем, что путь наших лучших фильмов не был усыпан розами.

Мы, молодые кинематографисты, гордимся нашим старшим поколением, которое в таких сложных условиях создало мировые шедевры.

Мы преклоняемся перед их талантом и мужеством.

Мы обнажаем головы перед их неосуществленными замыслами. Мы представляем, что бы они еще могли сделать для народа, для искусства, для социализма.

Мы знаем, какое у них было сердце и какие были у них глаза.

Пока будет существовать понятие «киноискусство», всегда будет развеваться над миром мужественный, зовущий красный флаг «Броненосца» — флаг советского киноискусства!

2. Я представляю будущее нашего искусства светлым и радостным. Хочется представить.

Мы делаем хорошее дело, дело, которое принадлежит всем, мы строим коммунизм. Это трудно, сложно и прекрасно!

Я вижу наших кинематографистов в этой единой шеренге. Я вижу их усталыми и счастливыми.

Я вижу старшее поколение — Ромма, Райзмана, Козинцева, других наших ветеранов.

Я вижу грядущее поколение.

Я вижу всех, для кого честь, искусство, коммунизм святы!

Я вижу, как много и плодотворно они работают. Они не останутся в долгу. Им есть, что сказать людям, которых мы иногда называем зрителями, людям, которые для нас товарищи и соратники.

Они будут много работать. Много и здорово. Как могут и как должны работать наши советские кинематографисты, без шпаргалок и наставлений.

Они будут работать хорошо, они будут работать так, как хотят, как велит совесть.

Таким я вижу завтрашний день нашего кинематографа. Это будет кинематограф коммунистического общества!

Александр КОСАЧЕВ, режиссер:

1. Я очень высоко ценю работу в кино Всеволода Вишневского. «Мы из Кронштадта» — замечательный фильм. Вишневский показывает жизнь реалистически укрупненно, монументально. Кино, на мой взгляд, должно стремиться в этому. К сожалению, Всеволод Вишневский не многое успел сделать в киноискусстве. Но то, что создано этим талантливым художником, свидетельствует о поразительно верном понимании сущности кинематографа. В этом убеждаешься и читая его дневники. Как интересно, масштабно мыслил человек, какие многообещающие замыслы остались после него. Кинематографическое творчество Всеволода Вишневского, его взгляд на искусство кино кажутся мне наиболее значительными из всего, с чем приходилось встречаться до сих пор.

И еще об одном человеке не могу не сказать в связи с вопросом редакции. Этот человек — Александр Довженко. Довженко близок и дорог мне как художник ярко выраженной индивидуальности, с очень своим взглядом на мир, на искусство.

Довженко отличает внутренне честное отношение к творчеству, состояние ежеминутной, ежесекундной готовности воспринимать, пропускать через себя окружающее, состояние постоянной творческой взвинченности, мучительной раскрытости навстречу миру, людям, жизни.

Я бы сказал, мироощущение Довженко приближалось к взгляду людей Возрождения. Два года я учился у этого талантливейшего художника — Довженко «перевернул» всего меня. После встречи с ним я стал другим человеком.

2. Будущее кинематографа во многом зависит от развития кинотехники. Когда синхронная кинокамера станет так же проста и удобна в употреблении, как карандаш и бумага сегодня, кинематографист сможет наблюдать и запечатлевать жизнь в самых различных ее проявлениях. Документальный материал будет развиваться на экра-

не, как игровой. В жизни гораздо больше коллизий и проблем, чем могут раскрыть в своих произведениях все киносценаристы мира вместе взятые. Жизнь должна целиком, полностью завоевать экран.

В игровом кино появится много картин, далеких от бытовизма. На мой взгляд, основная задача игрового кино — создание собирательных образов, которые трудно сделать документальным способом, создание масштабных, гротесковых, символических образов, подобных героям де Бержерака и Рабле. Будущее, мне кажется, за такими киногероями. Картин типа «Мужчина и женщина» станет в скором времени много, они не будут новым словом в кино.

И еще один момент, который во многом определяет пути развития и совершенствования киноискусства будущего. Это кинокритика. Критик, по-моему, должен выражаться языком кинематографа. Это было бы очень полезно для создателей фильмов. Мне бы хотелось не прочитать, а увидеть на экране рецензию на фильм.

Николай ГУБЕНКО, актер:

1. Прошлое, настоящее и будущее тесно связаны между собой, как в жизни каждого из нас, так и в обществе в целом. Это относится и к кинематографу — сравнительно молодой области деятельности человека. Нынешнее поколение молодых кинематографистов воспитано старшим поколением, которое и по сей день являет лучшие образцы советского кино, а следовательно, и не собирается становиться «прошлым».

Искусство, рожденное обществом, которое возникло, выросло под революционным знаменем свободы и равенства, не могло быть иным, чем есть теперь. И в этом смысле для меня во главе кинематографа, как символ его революционности, стоит «Броненосец «Потемкин».

Не уклоняясь от вопроса, что мне дорого в прошлом нашего кино, скажу лишь, что, как мне кажется, человеку может быть дорого то, что навсегда запечатлелось в его памяти само собой, что прошло испытание временем, что поразило его воображение единожды и на всю жизнь, что и по сей день остается необходимым ему без особых на то усилий и каждый раз дает возможность заново насладиться предметом и открыть через него перспективы творческой, сознательной работы души. Таков для меня «Чапаев» братьев Васильевых.

И еще один фильм, для оценки которого не нужно перечитывать всего, что сказано о нем в истории советского кино, фильм, в котором режиссер путем полнейшего слияния с актерами настолько проник в существо, в душу народа, его трагедии, его нежелания покориться, его убежденности в победу, фильм, ставший для меня в один ряд с шекспировскими трагедиями. — «Молодая гвардия» Сергея Герасимова.

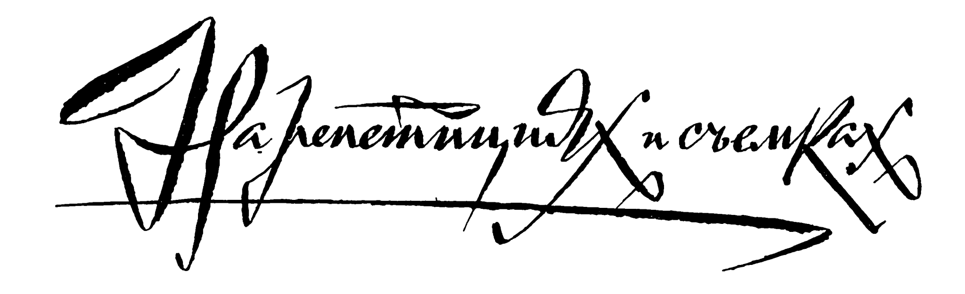
Все эти фильмы говорят сами за себя: «Я есмь!»

Эти фильмы живут самостоятельной жизнью в миллионах сердец и умов, и свидетельство тому — искренний интерес новых и новых поколений зрителей.

Можно было бы сказать и о более близком прошлом нашего кино, но это прошлое еще не прошло главного испытания — испытания временем.

2. О будущем... Нельзя в точности представить себе будущее нашего кино, так же как нельзя представить себе в точности коммунизм. Ясно одно: почва будущего — настоящее. В последние годы я вижу, как постепенно в нашем кино вырисовывается тенденция более пристального внимания к человеку. Мне кажется это благоприятным хотя бы в том смысле, что не может же душа человеческая быть «потемками» вечно. Наша современная режиссура вдруг как бы всерьез стала перед вопросом: «Кто же это такой — советский человек?! Чем он отличается от других, родившихся в том же веке, на той же планете, и пр. Какой он — тот, кто будет жить при коммунизме?» Вероятно, этим объясняются появление в последнее время сценариев, построенных на материале социологических исследований, страсть к максимальной натуральности изображаемого на экране, попытки подсмотреть жизнь, как она есть, скрытая камера, методы «провокации» в режиссуре. Отсюда и разговоры о новой актерской школе и многое другое, требующее иного подхода ко всем кинопрофессиям.

Я думаю, что если в результате такого пристального, творческого внимания кинематограф «расщепит» человека, то это и явится лучшей наградой тем, кто хоть каплю труда вложил в великое дело изучения современного человека, сегодняшнего человечества.



Лев РЫБАК

500 часов у Юлия Райзмана

Статья пятая. ФИЛЬМ ВЫСТРАИВАЕТСЯ

Шли съемки, а фильм уже вырастал, выстраивался. Этот рост не был приметен на площадке: там с неутомимой обстоятельностью группа неспешно двигалась от объекта к объекту. Съемочный период затягивался. В вестибюле студии на доске с плановыми показателями режиссер значился в отстающих. Мы подсчитывали: осталось три, нет, две сцены, последние двести пятьдесят метров... Но фильма нет и пока не видно: впереди еще монтаж.

Не очень-то приметно было созревание фильма и по накоплению материала: сверкающие, как автоклав, коробки с материалом — это еще не картина. Впрочем, строго говоря, материал не накапливался. Райзман систематически отбирал дубли, готовился к монтажу и кое-что уже монтировал — начерно, но прицельно. Когда закончились съемки, режиссер за полтора месяца сложил двухсерийный фильм и в итоге сдал картину совету творческого объединения за неделю до планового срока. В вестибюле студии этот факт отражен не был: доску с показателями к тому времени куда-то унесли.

В МАЛЕНЬКОМ ЗАЛЕ

К отбору дублей стоило присмотреться. Правда, Райзман предупреждал меня:

— То, что делается здесь, в просмотровом зале, ничем не отличается от работы других режиссеров. Ну, может быть, в отличие от некоторых моих товарищей я не держусь за материал, не жалею его, не стремлюсь сохранить...

Это я видел. К материалу — к тому, что добыто дорогой ценой на площадке,— Юлий Яковлевич всегда относился жестко, критически. Безжалостно? Этого я бы не сказал. Но он не поддавался никаким чувствам, если считал, что какой-то кадр не вполне удался. Жалел о неудаче — актерской, операторской, своей, но говорил: «Если что-то не вышло на 100 процентов, не осуществилось полностью задуманное, надо расстаться с таким кадром, а то и со всем эпизодом. Только в очень редких случаях такой кадр приходится сохранить: грозит ломка сюжета...»

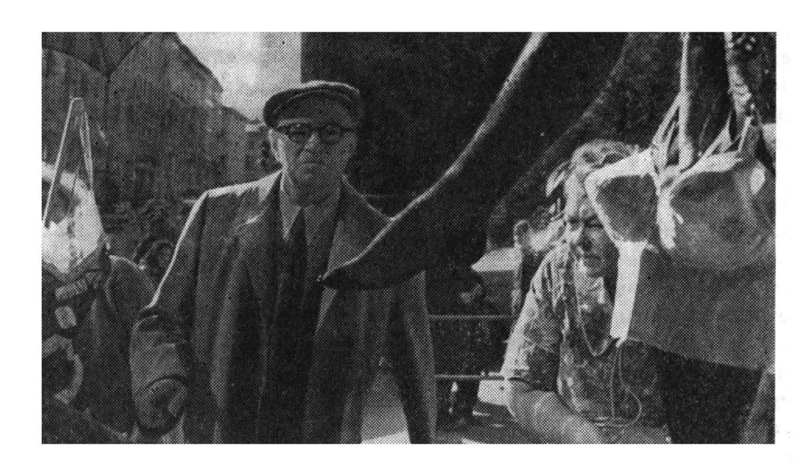
Так говорил, так и действовал. Разумеется, у каждого из нас «свои 100 процентов», свои представления об удаче и неудаче. Из своих представлений исходил и режиссер: требовал от себя, от будущего фильма максимума и решительно исключал из картины то, что, по его мнению, не вытягивало на все сто. До монтажа неудача, как правило, не доживала. Правда, случалось иной раз, что выявиться она могла лишь в первых, черновых монтажных пробах, к которым Райзман прибегал в сомнительных случаях.

Помнится, в первой статье, описывая действия режиссера на съемочной площадке, я рассказывал, с каким тщанием готовил и снимал Юлий Яковлевич коротенький монтажный план «У витрины с дамской галантереей». Должен теперь сказать, что эта съемка завершилась: план вполне удался, а в фильм все-таки не попал.

Там снят был один из ведущих персонажей — спутник и товарищ главного героя. Добрый семьянин, не забывающий среди дел и забот исполнить наказы жены и дочери, он, расспросив де-

---

Окончание. Начало см. в № 1, 2, 5, 10.



И. Владимиров — Губанов, Н. Плотников — Ниточкин

Фотоиллюстрации Б. Балдина

журную в гостинице, «где что купить», разглядывал витрину — находил то, что искал. Позднее зритель увидит и его покупки. А в этом коротком и выразительном (добавлю: смешном, милом — это тоже важно) кадре изображено в действии то, что в других эпизодах было либо словом (расспросы «где что купить»), либо антуражем (покупки). Казалось бы, такой план-скрепка нужен.

Однако как только подложили, подмонтировали было этот план к соседствующему материалу — кадр безоговорочно вылетел из картины. Стыковать его можно было лишь с такими же короткими проходами озабоченных героев по многочисленным учреждениям, инстанциям. Но что получалось? Герои идут по делам — озабочены, втянуты в тревожное, напряженное ожидание результата — как вдруг один из них останавливается, замирает — акцент! точка! разрядка напряжения! — у витрины с бюстгальтерами, комбинациями, ажурными чулками. Нехорошо.

Нехорошо: что там ни говори о важности маленьких и забавных житейских подробностей, но Райзман ставит публицистический фильм, в основе которого гражданственная интонация. Неверным было бы гасить напряжение смешным пустячком. Неверным и по отношению к герою: не надо мельчить образ, хватит и того, что зритель увидит и услышит в других эпизодах, где верна мера большого и малого,

Неточное, лишнее, необязательное режиссер удалял столь же решительно, как и неудавшееся. Правда, чаще бывало, что подобная необязательность выявлялась еще до съемок, тогда Райзман делал сокращения в сценарии. Но в литературной основе иные соотношения необходимого и достаточного, они-то и приводят иной раз к каким-то микродиспропорциям, от которых приходится освобождаться при просмотре, отборе и черновом монтаже материала. В такие минуты зримой становилась целенаправленность проводимого отбора, виделось: фильм выстраивается, осуществление замысла где-то поблизости.

Потребность в черновом монтаже Юлий Яковлевич далеко не всегда испытывал. Часто многометровые сцены, снятые монтажно и строго по сценарию, в отобранных дублях уже виделись как готовые. Тогда режиссер откладывал их в сторону до поры до времени и в окончательном монтаже складывал эти сцены быстро, легко и просто.

Но случалось, что эпизод в неподложенном материале был неясен, беспокоил. Следовало разобраться, прикинуть, проверить. Немедленно: может быть, надо что-то доснять, переснять... Так было с труднейшей огромной сценой «Совещание в Совете Министров».

Шестьсот метров «совещания» — месяц съемок, и в течение всего этого времени Райзман тщательно отбирал дубли, монтировал начерно отдельные куски — «выступления участников совещания». Сравнивал, сталкивал меж собой этапы сцены — те же «выступления», — выверял ритм, внутренние динамические нарастания, думал: будут ли это слушать? Советовался с монтажером, со вторым режиссером, с оператором...

Когда сцена была полностью снята, режиссер не жалел времени на то, чтобы раз, другой, третий посмотреть ее подложенной, проверить, все ли сделано. Незачищенные стыки, несрезанные захлесты не мешали нам, мы видели: на съемках сделано все. Однако многое было тогда еще неясно.

Оставалось неизвестным, как будет выглядеть «совещание», когда вольется в картину, да еще — во вторую серию, где ему надлежит быть. Но тут уж надо было дожидаться конца съемок — вот тогда режиссер будет думать о том, как ввести эту сцену в общий строй фильма.

Неизвестно было и другое: как воспримет трудную сцену зритель. А об этом пока и посоветоваться не с кем: в маленьком зале нет посторонних, нет зрителей.

В МОНТАЖНОЙ

— Срежьте начало... нет, еще больше, по реплику... вот-вот, началом должно быть слово...

Это режиссер работает с монтажером. Монтируется очередной эпизод, и слова «режьте по реплику» я слышу не в первый раз.

Это принцип, это одно из основных монтажных решений публицистического разговорного фильма. Поскольку здесь мысль выражена прямо — через речь героев, слово приобретает важнейшее значение, оно ведет зрителя. И многие эпизоды, многие кадры фильма начинаются одновременно изображением и словом. Столь характерное для кинематографа запаздывание речи (я говорю, разумеется, не о нарушениях синхронности, а о монтаже по правилу: «Сначала посмотри, потом послушай») режиссер считает неприемлемым в данном случае.

Исключения сравнительно редки, хотя и не единичны. Бывает, когда необходимо дословесное, изобразительное вступление к эпизоду: нужна разрядка внимания либо нужна экспозиция, которая помогла бы понять суть последующего диалога.

Но суть — в слове. И выявление в монтаже этой сути помогало найти общий ритм фильма. В материале многое выглядело несогласующимся, разнородным. То в долгой, неторопливой разговорной сцене как будто приостанавливается действие, то в коротком стремительном диалоге (с другими героями, с другой темой) рывком двинется вперед. На помощь приходит слово. Темп слова связывает воедино разнородные куски, организует общую динамику. А смысл слова — вот главное! — ликвидирует ощущение разнородности.

Однако при этом надо было позаботиться о действенности самого слова. Этак можно в погоне за новациями резать кадр «по реплику», а толку не будет: реплика пустая. Райзман не гнался за новациями. Он искал наиболее прямой способ выражения мысли. И не ограничивался срезкой «по реплику». И часто резал реплику: устранял повторы, отсекал все лишнее. Порой под сокращение попадали интересные эпизоды, отлично сыгранные актерски. Но режиссер не щадил и не жалел материал. У него было, что сказать зрителю. Сказать энергично, не размазывая, не украшая, не разбавляя — публицистика! Так шла работа...

Рассказать о монтаже — неблагодарное занятие. Потому что все время ощущаешь какую-то бездоказательность — невозможно подтвердить заявление фактом, показом примера. Но главное не в этом. А в том, что многие решения, прини-

маемые режиссером, интуитивны; даже если наполовину интуитивны — это трудно выразить. Порой и Юлий Яковлевич затрудняется объяснить, почему вот так сделать — правильно, а этак — не выйдет. Ну, например, пропорциональность, полифоническая согласованность, достигнутая в монтаже, как это сделано? Какими способами добился режиссер равновесия и соразмерности неравновеликих частей, разнородных эпизодов? Ведь далеко не все решалось одной опорой на реплику. Райзман сказал: «А помните четвертую часть?» Помню. Не могу объяснить, но попробую описать труднопостижимый монтажный прием.

Было так: Юлий Яковлевич с монтажером быстро и без помех сложили первую, вторую, третью части. А на четвертой работа застопорилась. Там, в четвертой части, должны были соприкоснуться разнокалиберные куски. С одной стороны — несколько коротких эпизодов: служебные кабинеты, стремительные диалоги, где основные действующие лица — главный герой и его спутник. С другой стороны — большая и неторопливая, психологическая и лирическая сцена: он и она, молодые герои фильма, в магазине тканей, забывая о том, зачем они здесь, ведут долгий, серьезный, «личный» разговор. В первом же соприкосновении обнаружилась кричащая разнородность кусков.

Нужен был, это ясно, параллельный монтаж. И нужно было уравновесить «стороны»: нельзя допустить, чтобы терялись из виду маленькие эпизоды, потому что они — пунктир сквозной и центральной сюжетной линии. А зачем им быть пунктиром? Режиссер попробовал укрупнить линию «главный герой и его спутник»: он соединил цепочкой «служебные кабинеты» так, чтобы по объему, по экранно-временно́му выражению эта линия соразмерялась с разговором в «магазине». Сделали, посмотрели — разнобой.

Почему?

— Сценарный просчет,— сказал соавтор сценария Юлий Райзман.— Сталкиваются эпизоды с различными системами измерений. В каждой из параллелей время течет по-своему: в разговоре молодых героев счет идет на минуты, экранное время почти равно реальному, а в проходах по кабинетам мелькает несколько дней хлопотливой жизни основных героев. Можно ли это связать, примирить?..

Оказалось, что можно. Если пренебречь времено́й несовместимостью и пойти на прямое нарушение логико-временно́й последовательности. Но это сейчас легко так рассуждать, да еще придавать рассуждению оттенок глубокомысленного истолкования. А тогда режиссер действовал совершенно непонятным, необъяснимым образом.

Начал Юлий Яковлевич с того, что разорвал цепочку «служебных кабинетов». Зачем? Четыре коротких «деловых» эпизода, выстроенных в один ряд, срослись отлично, мечты и дела ведущих героев выражены в них концентрированно. А режиссер не только разъединил их, но и упразднил один «кабинет», считая, что к сути происходящих событий он мало добавляет и актерами сыгран похуже (казался крепким лишь в общем ряду). Затем Райзман предложил монтажеру сделать из двух «кабинетов» «фигуру обрамления»: один подклеить перед началом сцены молодых героев, другой пустить по окончании. Для чего? Какая тут связь?

Третий же «кабинет» (вернее, «официальный интерьер»: место действия — коридор какого-то учреждения) было решено дать перебивкой в ту же психологическую сцену молодых, ради этого сцену, разумеется, разрезали. Логики во всех этих действиях нет никакой. Между тем перебивка никак не прирастала по причине очевидной несовместимости. Ладились так, этак, подрезали начало одной панорамы, конец другой, потом частично восстановили срезку, прослеживая в начале и в конце повороты героев в кадре (а герои-то разные, и сюжетные линии разные!), наконец все склеили. Посмотрели на экране — получилось! Все довольны.

Мне тоже нравится, но непонятно, почему же получилось. Ведь категории времени и пространства — как же с ними не считаться? — здесь перемешаны самым причудливым образом. Пролетает условный день — «кабинет», затем тихо плывут пять минут интимного разговора, снова летит день в эпизоде-перебивке, и снова пять минут продолжающегося разговора молодых, а в конце опять проносится денек, запечатленный в замыкающем эпизоде. И почему-то об этих стыках не хочется думать, будто ни реального, ни символического значения они не имеют — смотришь, и все кажется в порядке.

В особенности удивляла меня перебивка. Она ведь на день прерывает разговор. Словно на сутки вырываешься вперед, но вскоре возвращаешься в «магазин» (теперь уже вчерашний), где, как ни в чем не бывало, по-прежнему прохаживаются и оживленно разговаривают он и она. Типичная фантастика, ненаучно использующая эйнштейновскую теорию относительности! Но такие мысли приходят, когда анализируешь процесс работы, а достигнутый результат заставляет о них забыть. Потому что в действительности, то есть на экране, ничего подобного не видно. Ворвавшийся

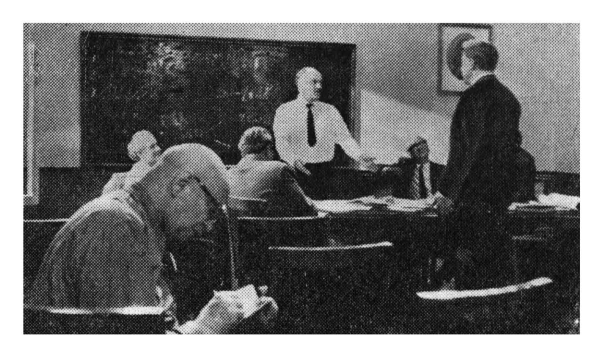
эпизод не разбивает, а крепче связывает большой диалог. А обе сюжетные линии не соединились, а идут параллельно, почти совмещаясь, так что легко держишь их в поле зрения и внимания.

В чем тут секрет? Райзман улыбается. А Клавдия Исидоровна, опытный монтажер, берется объяснить: «Поглядите, вот идут, прохаживаются молодые, а вот в том же ритме и в сходном по композиции и по движению кадре, хоть и в другом, в служебном интерьере так же движутся, разговаривая на ходу, те, другие герои. Второй план тоже похож: там ходят мимо молодых покупатели, тут — по коридору служащие. Наши подрезки согласовали движение в общем ритме. И глаз легко, ничего необычного не замечая, переходит с одного на другое, возвращается...»

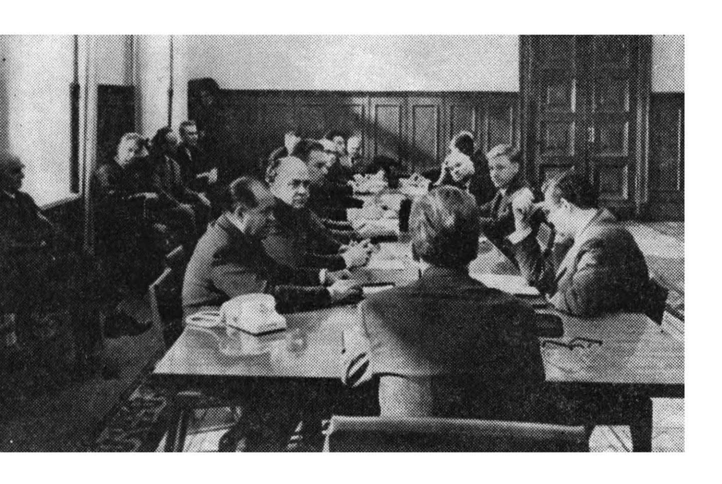
В общем — так, объяснение правильное. Точные, словно притертые стыки, срезки «по реплику», единое ритмико-изобразительное решение приводят к тому, что разнобой во времени невозможно заметить. Зрители (позднее я проверял, спрашивал) считают, что никакого разнобоя там нет и нечего зря выдумывать, им и в голову не приходило, что там разное время— там одно время, и вообще, какое это имеет значение? За мыслью надо следить!

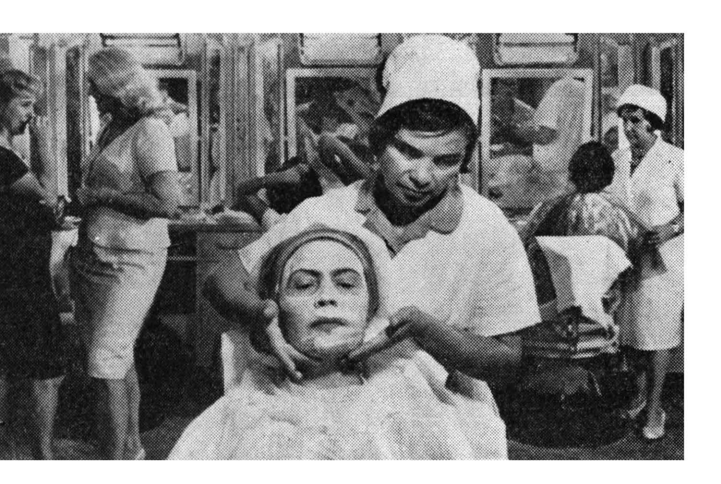
Вот именно: надо идти за мыслью. Здесь смысловой монтаж, полностью подчиненный идейному содержанию, из которого возникает форма. Здесь и параллельный принцип и общая последовательность экранного действия определены сложным развитием вырастающей мысли. И потому никаких условных ретроспекций, зримых временных инверсий в фильме нет. Безусловна и реальна движущаяся мысль, связующая различные приметы и проблемы времени в нечто целое, в емкую художественную формулу — «наши дни». Монтируется фильм о наших днях во всей их сложности, в различных, жизнью вызванных сочетаниях и переплетениях.

Новая картина Юлия Райзмана рассказывает об активном борце, работнике, коммунисте наших дней. Основные ситуации фильма показывают героя в канун важных решений. Канун решений — атмосфера фильма, и этим определена еще одна существенная монтажная особенность. Ни один эпизод, ни одна сцена фильма не завершаются исполнением желаний и, подкрепляя надежды, не устраняют тревог. Все сбудется вот-вот, но решения еще впереди, и потому безостановочно движение вперед.



И. Владимиров — Губанов, Н. Плотников — Ниточкин, Т. Надеждина — Катя, А. Борзунов — Миша, В. Кацинский — референт





Особенно примечательной была в этом отношении работа над монтажом трудной сцены — уже помянутого мной большого, шестисотметрового «совещания». Юлий Яковлевич рассказывал, что в период создания сценария авторы недоверчиво отнеслись к возможности дать «совещание» одним непрерывающимся куском. Боялись, что погаснет интерес зрителя, утомленного однообразной мизансценой, и поэтому предусмотрели эпизод-перебивку. Монтируя, Райзман не думал поначалу о каких-либо иных сцеплениях.

Сцену прерывал озорной эпизод «Косметический салон». Бывшая жена главного героя, готовясь к свиданию с ним, делает питательную маску. Резкий контраст, переключающий внимание от серьезного разговора, идущего на совещании, с последующим возвратом в кабинет заседаний — так представлялся авторам путь, облегчающий восприятие трудной сцены.

Перебивку вклеили на предназначенное ей место. Но еще до того, как поставили всю сцену в картину, решили посмотреть, как она будет выглядеть в соединении с эпизодом-перебивкой. Плохо! «Салон косметики» не помогал, а мешал, раздражал.

И эпизод, имевший некоторое значение в сюжете, в фильм поставлен не был: мелковато выглядел. А все, что было в нем существенного для понимания душевного состояния героини, готовящейся к свиданию, зритель мог видеть в эпизоде самого свидания, где облик принарядившейся, взволнованной женщины был достаточно красноречив.

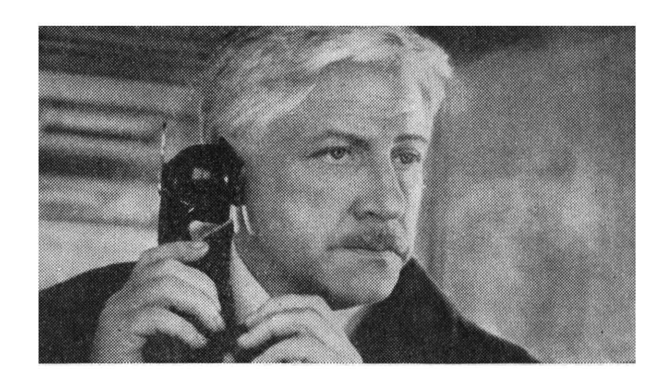
...Пятнадцать роликов двухсерийного фильма — работа! Досадую, что неполно описал ее. Не привел читателя в тонстудию на озвучание. Ничего не рассказал о перезаписи, которой Райзман уделяет огромное внимание. Интересной была перезапись. Фильм почти без музыки (композитор на картину приглашен не был), в скупо использованных городских шумах, в точно подобранных по гамме, по громкости и по ритму голосах героев возникает, ширится его дыхание.

Я ограничил себя в статье стенами монтажной комнатки и бегло описал то, что казалось мне наиболее примечательным. То, на чем держится фильм. То, что определяет его главные особенности. Что делает картину вот такой — просторной, как человеческая жизнь. И заставляет задуматься.

Вновь и вновь смотрю на широкий экран, перелистываю сценарий, разбираю фотографии — кадры фильма: «Красная площадь» и «заводская проходная», «кремлевский кабинет заседаний» и «общежитие рабочих», «аэропорт» и

«танцплощадка», «приемная депутата» и «закуток швейцара»... Как могло это вместиться, соединиться в картине? С помощью монтажа?

Слов нет, важны монтажные решения нового фильма. Но важнее и дороже то, что наполняет их. Здесь форма пришлась по плечу содержанию: сложена картина о наших днях — чем живы, к чему идем. Характерные проявления общего нашего бытия отобраны строго и по чистой правде. В срезки сброшено все случайное, а в стыках кадров, как в беге дней, показаны наши думы и дела, в которых всегда сталкиваются большое и малое, трудное, нерешенное...



И. Владимиров — Губанов

В БОЛЬШОМ ЗАЛЕ

Монтаж уже заканчивался, когда Райзман еще раз обратился к началу, к первой, давно сложенной части картины. Пришел в монтажную с новой, утренней идеей, попросил поставить первый ролик, пропустил без замечаний несколько кадров, дождался, когда на экранчике монтажного стола главный герой, взявшись за телефонную трубку, звонит двум разным лицам, и сказал, что надо изменить последовательность телефонных разговоров — второй да будет первым. Сказано —сделано: разрезали этот план, переклеили наоборот. Хотелось бы только знать, зачем это сделано.

Пытаюсь разгадать, обращаюсь к самому началу фильма. ...Гулкий простор аэровокзала. В кадре — двое: главный герой и его спутник; они проходят мимо будки телефона-автомата. «Минутку, мне надо позвонить»,— говорит герой. Набирает номер, слышит женский голос, на экране появляется незнакомая женщина (позднее выяснится: бывшая жена героя). Она откликается, спрашивает: «Алло! Кто говорит? Алло!» А он молчит, держит трубку и молчит. Потом вешает трубку, выходит из будки. Позвонил, значит. Этот телефонный звонок Юлий Яковлевич оставил без изменений.

Потом герой и его товарищ стараются устроиться в гостинице. Коротенькие сценки... И вот в вестибюле — внимание: в этом кадре сделана перестановка!— герой вновь берется за телефонную трубку. В первой редакции было так: сперва он набирает тот же номер — та же женщина и то же молчание; затем звонит по делу — сообщает начальству, что-де, прибыл без вызова в связи с обстоятельством государственной важности. В результате перестановки начальник и незнакомка поменялись местами.

Что это дает?

— В прежней последовательности,— объясняет Юлий Яковлевич,— была какая-то неправда. Если подряд и дважды, из аэропорта и вестибюля гостиницы, герой звонит неизвестной женщине и непонятно молчит, это может сверх меры заинтриговать зрителя и приведет к нежелательному перекосу внимания. Из-за этого важный деловой телефонный разговор на первых порах покажется не имеющим значения...

И верно! Правда, по истечении некоторого времени зритель сумеет разобраться: узнает, какое это «обстоятельство государственной важности» привело в Москву героя и его спутника. Будет и прямое объяснение непонятного молчания: герой звонил сыну, «да все нарывался на мать» — так он сам сыну и скажет. Перекос в интриге будет устранен. Но зачем его создавать, дезориентировать зрителя? В таком фильме интрига должна быть без обмана, водевильный ход здесь не имеет права на существование.

Можно привести и другие доводы. Например, психологические, касающиеся характера, образа: герой — человек дела, ради дела он и приехал; подумал прежде всего о сыне? — это естественно, это в образе, но забыть о деле, отложить важный разговор — это было бы неточно, не в характере героя.

Есть и иные обоснования, но сейчас нет нужды их множить. Я хочу сказать о другом — о позиции режиссера: Райзман постоянно думает о зрителе. Он заботится о зрителе на всем протяжении работы над фильмом. И монтажная проблема — это еще и проблема адресата.

Однажды сказал:

— Кино не существует без адреса. Конечно, в искусстве есть всегда место самовыражению. Но тот, кто беспокоится только о самовыражении, не должен работать в кино, незачем. Пренебрегать зрителем — неумное пижонство...

Н. Засухин — «председательствующий»

С мыслью о зрителе выстраивался фильм от первых до последних кадров. Впрочем, последние кадры — неточно сказано, надо бы сказать: последние части. По чисто зрительскому ощущению, говорил Райзман, сдается ему, что после сцены большого совещания следующие диалоги могут показаться скучноватыми. Внимание зрителей еще очень понадобится, а ведь если интерес будет затухать, заново разжигать его куда труднее, чем поддерживать в постоянном напряжении. И, стремясь укрепить внимание будущих зрителей, Юлий Яковлевич монтирует последние эпизоды (метров 800) в ином ритме, с иными акцентами.

Речь героев порой перестает выполнять функцию возбудителя и носителя безостановочного движения. Появляются замедления, есть бессловесные эмоциональные паузы. Так, например, сложил Райзман эпизод прощания ведущих героев. В сценарии было сентиментальное многословие. В снятом эпизоде велеречивость отчасти сохранялась, звучали оптимистические слова о том, что радость все-таки лучше, чем облагораживающая печаль... А было ли это велеречивостью? Может быть, попросту чуть прискучили вообще слова...

В монтаже режиссер сберег настроение грусти. Не словами — сокращением эпизода: «говорящие» планы были отрезаны. От диалога осталась одна фраза: «Если я вам понадоблюсь — немедленно телеграмму, слышите?!» Так-то оно правильнее: сдержанно, по-мужски прощаются герои, все уже сказано без слов.

Однако слова еще будут очень нужны: впереди — разговорный финал, сцена «Пресс-конференция». И Юлий Яковлевич добивается, чтобы к финалу зритель пришел с новой готовностью слушать. Он разгружает эпизоды, предшествующие финалу, сокращает в монтаже диалоги.

— Теперь важно посмотреть картину «на зрителе». В большом зале смотришь фильм с другим чувством, заражаешься настроением соседей, проверяешь себя, видишь свою картину по-новому...— Юлий Яковлевич сказал это, едва фильм был смонтирован. Сказал так, будто работа еще не получила окончательного завершения. И мне, конечно же, захотелось посмотреть, как Райзман встретится со зрителем.

Пока что зрителями были лишь сотрудники студии, товарищи по работе.

...Конечно, оценок и мнений — не перечислить. Похвалы без оговорок и с оговорками, критические замечания, советы. Не в меньшей степени, чем оценками и замечаниями, режиссер интересуется живой реакцией — мерой понимания и непосредственным откликом. К советам Райзман прислушивается. Не в том смысле, в котором обычно употребляется выражение «прислушаться к советам» — то есть в общем-то послушаться, принять совет. Нет, не в том смысле. Юлий Яковлевич отбирает советы и замечания, обсуждает их с товарищами по работе.

Он отвергнет вкусовое замечание — у него свой вкус. Он примет конкретное, пусть даже малозначащее уточнение и сделает исправление в фильме. И уж во всяком случае, вдумчиво соотнесет и добрый и осторожный совет с собственными твердыми принципами художника и гражданина: в нем остро чувство ответственности за созданное им произведение. Если допустил промах — выправит, упрямиться не будет. Но свою позицию, выраженную в фильме, свои убеждения он отстоит.

●

Фильм выстроен, фильм готов. Правда, еще возможны какие-то доделки, доработки, порой существенные, но только частные. Нелепо существующее представление, будто уже созданное произведение искусства можно переписать, переработать, изменив концепцию и не нарушив художественную цельность. Однако столь же нелепо отказываться от какой бы то ни было возможности отшлифовать мысль, уточнить, прояснить — улучшить созданное... Все это я говорю, чтобы объяснить критическое отношение Райзмана и к тому, что он сделал, и к тому, что выслушал по поводу сделанного.

...Завершается работа над фильмом. Волнуется режиссер: ждет встречи с огромным залом зрителей. И я волнуюсь: за год сжился и с группой и с картиной, хочется, чтобы успех нового фильма был полным...

ОТ РЕДАКЦИИ

Итак, мы опубликовали пять больших статей Л. Рыбака о том, как шла работа режиссера, оператора, актеров над новым фильмом. Это не совсем обычный журналистский опыт. Как правило, журнал дает оценку работе законченной, ставшей достоянием зрителей. Здесь задача нашего корреспондента была другая: зафиксировать систему творческой работы режиссера, самый процесс работы.

Мы испытываем необходимость гораздо более разносторонне, чем это делалось прежде, фиксировать методы работы с актером и другими участниками съемочной группы, применяемые представителями разных режиссерских школ. Их опыт — общее богатство, но он обычно недоступен для обозрения.

Фиксация режиссуры Ю. Райзмана — один из первых шагов в этом направлении. (Можно назвать также вышедшую несколько лет назад книгу Н. Волянской «На уроках режиссуры С. Герасимова». Но она была опубликована после окончания фильма.) Накопление таких записей, первичный сбор материалов позволит киноведам, критикам, теоретикам искусства более успешно анализировать, обобщать, заглядывать в будущее, распознавать генеалогию явлений, происхождение успехов и неуспехов.

В дальнейшем мы намерены продолжать такого рода публикации, воспроизводящие рабочий процесс кинорежиссуры. Редакция будет благодарна читателям, которые изложат нам свои соображения по поводу таких записей.

СОЮЗ НАУКИ И КИНО

СОВЕТСКИЕ УЧЕНЫЕ — ЧИТАТЕЛЯМ НАШЕГО ЖУРНАЛА

Еще на заре развития советского кинематографа В. И. Ленин настоятельно советовал использовать киноэкран для популяризации науки, призывал нести массам знания в форме «образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники». В те годы кинопроизводству не хватало ни аппаратуры, ни пленки, ни творческих кадров, ни опыта. Вероятно, тогда это ленинское начинание могло быть сочтено утопией, какой показалась, к примеру, Уэллсу идея электрификации отсталой России. Однако очень скоро ленинские слова воплотились в жизнь: становление нового, социалистического общества выдвинуло на повестку дня задачи всеобщего обучения, воспитания материалистического мировоззрения широких масс трудящихся. В стране родилась особая отрасль кинематографа — научное кино.

Научный фильм, адресованный небывало широкой аудитории, рождался из жизненной потребности нового общественного строя в прогрессе науки, техники, становлении новой культуры.

Наша научная кинематография формировалась при активной поддержке партии и правительства. В создании научных фильмов участвовали ведущие научные силы — академик В. Комаров, академик Д. Щербаков, академик А. Опарин, академик И. Артоболевский и др. Кинематографисты обязаны ученым возникновением целых направлений в научном кино. Так, отдельный период в истории (медицинская кинодокументация) связан с именем выдающегося нейрохирурга академика Н. Бурденко, а становление периодического киножурнала «Наука и техника» связано с именем академика Е. Чудакова.

Мы приводим ниже высказывания наших видных ученых об экране как о верном и надежном средстве ознакомления народных масс с основами современной науки и техники.

Н. П. ДУБИНИН,
академик

За лидером

Я не кинокритик и, конечно, предпочел бы оценить только научную сторону фильмов, сделанных в последнее время, и говорить о том, что мне понравилось как зрителю. Но сначала несколько слов о положении в науке. Ведь не поняв, хотя бы в самых общих чертах, взаимоотношений между ее отраслями, невозможно, наверно, судить, верный ли курс держит и научно-популярное кино. Не так ли?

Первую половину XX века, как вы знаете, в науке уверенно лидировала физика. Как ни велики были успехи других отраслей, они не могли угнаться за ее гигантскими шагами. Физические методы стали жадно перениматься химией и другими науками, и это проникновение оказалось плодотворным. Триумф физики и ее методов в смежных отраслях породил идею более общего плана — идею взаимопроникновения, взаимообогащения наук. Оказалось возможным «спаривать» даже такие далекие друг от друга отрасли, как, скажем, математика и генетика, кибернетика и биология и т. п. Появились новые науки: бионика, математическая генетика и другие. Эти процессы распространялись столь быстро, что скоро физика, породившая их, сама стала как бы частным случаем общего закона взаимообогащения наук.

Наступление на тайны природы наука ведет по всему своему обширному фронту. На одних участках были совершены глубокие прорывы, и эти участки выдвинулись далеко вперед. Могло показаться, что другие участки «топтались на месте». Но это впечатление обманчиво. Прорыву, успеху всегда предшествует тщательная подготовка, разведка. И наоборот — наступление после глубокого прорыва обычно приостанавливается. Надо осмотреться, закрепиться, освоить отвоеванную территорию. Поэтому после триумфальных побед физики внимание исследователей переключилось на другие участки научного фронта. Что следующее? Какая из наук выйдет на первый план вслед за физикой? И не на год-два, а на десятилетия...

Сейчас уже никто не сомневается, что этой наукой становится биология. Точно так же, как первая половина нашего столетия стала веком физики, вторую его половину окрестили веком биологии. Не преждевременно ли столь громко афишировать эту науку, долгое время остававшуюся в тени и только-только перешедшую в наступление? Ведь количество вкладываемых средств и размах практических дел у физиков сейчас таков, что биология не может пока идти с ней ни в какое сравнение. Заметьте — пока... И самое главное: два-три открытия в новой области могут, как показал опыт, дать иногда эффект неизмеримо больший, чем, скажем, два-три завода, работающих по уже известной, освоенной технологии. Не случайно академик П. Л. Капица как-то сказал, что настоящих исследователей интересуют не столько законы, сколько отклонения от них, ибо здесь, в отклонениях, кроется возможность новых больших открытий. Биология изобилует подобными «отклонениями» от уже известных нам законов. И не исключено, что открытие материальных носителей наследственности, расшифровка строения рибонуклеиновых кислот, участия синтеза белков в клетке — открытие, прогремевшее на весь мир, — наши потомки будут сравнивать с открытием ядерного распада, с открытием управляемой цепной реакции в физике. Проблема рака, успешное лечение сердечно-сосудистых заболеваний, пересадка органов и многие другие задачи практической медицины, возможно, будут решены с помощью тех ключевых открытий, которые недавно сделаны или вот-вот ожидаются в биологии.

Чтобы до конца прояснить мысль о лидерстве в науке, мне хочется напомнить образ, который принадлежит академику А. Н. Несмеянову. В свое время он сравнил развитие наук со штурмом дома. Атакующие занимают первый этаж и с боем, с трудом пробиваются на второй. Потом они выбивают противника из коридоров, комнат, растекаются по этому этажу. Это уже легче. А тем временем маленькая группа самых отважных смельчаков бросается на новый прорыв, пробивается на следующий этаж. Их задача — самая важная. Так и в науках. Есть науки, где прорыв уже совершен и идет «растекание по этажу». Но есть и такие, где сейчас готовится или уже происходит «прорыв на следующий этаж». К первым, я думаю, относится сейчас ядерная физика, ко вторым — биология.

Физика все еще остается лидером, но буквально по пятам за ней неотступно следует биология. Как ни соблазнительно сравнить эти две науки со спортсменами, ведущими на дорожке стадиона борьбу за первенство, я все же думаю, этот образ был бы неточным. Он не отражает существа взаимоотношений между физикой и биологией. Поэтому лучше воспользоваться другим сравнением: физика — мотоциклист, за которым сзади, вплотную, мчится спортсмен-велосипедист. Мотоциклист рассекает воздух, задает темп, облегчает разгон велосипедисту. Этот вид спорта называют гонками за лидером. Не конкуренция, а дружба связывает физику и биологию. Всем своим мощным техническим арсеналом физика помогает сейчас биологии. Внимание зрителей приковано к этой паре и, конечно, к биологии, которая нажимает на все педали. За ее победу сегодня «болеют» все, потому что эта победа принесет много доброго каждому человеку, не исключая, разумеется, и физиков...

Мне думается, эта ситуация в науке должна найти отражение и на киноэкране. Судя по фильмам двух последних лет, кинематографисты обратили пристальное внимание на физику и биологию. Это свидетельствует о том, что мастера научно-популярного кинематографа прекрасно понимают, как важны сейчас для общества эти две науки. Здесь кино, ведущее свое начало от волшебного фонаря, тоже становится инструментом научного исследования и необычайно доступным средством пропаганды научных знаний. «Волшебный фонарь» науки показывает нам то новое, что здесь рождается.

Среди киноработ по физике я бы отметил фильмы «Плазма позирует», «Человек и атом», «Кое-что о земном притяжении», «Путь к антивеществу», «Что такое теория относительности?».

Эти фильмы разные: одни короткие, другие полнометражные, но каждый по-своему интересен. 10-минутный фильм «Плазма позирует» особенно ценен, я думаю, тем, что очень оперативно и наглядно открывает миллионам зрителей первые успехи в управлении плазмой — этим чрезвычайно крепким «орешком», который долгое время никак не могла раскусить термоядерная физика. Горячая плазма фантастически неустойчива, неуловима. И если ею удастся управлять, как,

например, сейчас мы уже управляем реакцией в ядерных реакторах, у человечества появится возможность строить еще более мощные реакторы — термоядерные. А пока продление жизни плазмы от миллионных долей секунды до стотысячных уже можно считать большой победой науки.

Большая картина «Человек и атом» — обширное киноповествование об истории ядерной физики, очень полезный обзор энциклопедического характера, если хотите — картина — памятник тем, кто открыл атомный век. Мы видим Марию Склодовску-Кюри, Беккереля, Эйнштейна, Резерфорда, Бора, Курчатова... Но авторы фильма, даже если и захотели бы, не смогли сделать из нее некое учебное пособие. От начала и до конца произведение это публицистично. Оно волнует, заставляет задуматься о том, какую огромную силу дала людям физика и как опасно доверять эту силу безумцам — милитаристам. Хотя авторы фильма не устояли перед искушением и, на мой взгляд, допустили некоторые длинноты в хроникальных включениях, в целом фильм получился содержательным, глубоким и волнующим.

Как «дважды два» ясно каждому, что камень всегда падает вниз, а не вверх. Стоит ли на эту тему делать фильм? Оказывается, стоит. Потому что до сих пор кое-кто глубокомысленно изрекает фразы вроде: «Спутник вышел из сферы земного притяжения»... 20-минутная картина «Кое-что о земном притяжении» помогает на самых неожиданных примерах понять с позиций современной науки, как сложна эта, казалось бы, простая вещь — тяготение... Очарование этого небольшого фильма усиливается тем, что дикторское сопровождение к нему читает не «абстрактный», холодный, «официальный» диктор, а Ростислав Плятт. Мне подумалось, что каждый фильм, вероятно, должен иметь своего запоминающегося чтеца. Актера, наверно, можно пригласить не только озвучивать фильм, но и сниматься в картине. Пусть его не только слышат, но и видят. Появление в научно-популярной картине актеров из художественного кинематографа — большая редкость. Это кажется непривычным. Но если это сделано с тактом, если актер входит в фильм органично, естественно, если это помогает решить поставленную фильмом задачу, то почему этому приему не дать права гражданства?

Удачным опытом такого рода можно считать привлечение актеров в фильм «Что такое теория относительности?». Теория Эйнштейна не проста, однако картина благодаря актерской игре смотрится с интересом всеми — и школьниками и учеными. Она оставляет у зрителя ощущение, что как бы ни сложна была научная теория, она прямо или косвенно касается каждого из нас, потому что выражает непреложные законы природы. Стоит зрителю чему-то удивиться, что-то не понять, герои приходят ему на помощь. Он задает тот же самый вопрос, что возник в зрительном зале, с юмором, с улыбкой пытается «заземлить» положения абстрактной теории, спорит, требует ясного ответа. И вместе со зрителем получает ответ на экране.

Популяризация сложных, абстрактных понятий современной науки — дело далеко не простое. Но это еще не причина, чтобы отказаться от их популяризации. По правде сказать, узнав, что картина «Путь к антивеществу» посвящена рассказу об античастицах, антиматерии, я усомнился в возможности показать все это на экране. Ведь антиматерия — вещь, которой никто еще не видел и неизвестно, когда увидит. И я был рад за киевских кинематографистов, которым все же удались трудности «овеществления» теории. Они искусно использовали мультипликацию, оживили сказочные образы, например Алису из страны чудес.

«Что такое теория относительности?» и «Путь к антивеществу» убедительно свидетельствуют, что мир научных представлений и мир художественных образов не разделены пропастью. И вместо того чтобы каждый раз подчеркивать их различие (занятие довольно бесплодное!), следует присмотреться: а что у них есть общего?

Научно-популярное кино — это пограничная область между наукой и самым массо-

«Задачи сближения науки с производством очень тесно переплетаются с расширением научно-просветительной работы. В этом деле всем нам кино может оказать огромную помощь».

Академик И. АРТОБОЛЕВСКИЙ

вым из искусств. И подобно тому как на стыках различных наук в наше время совершаются самые интересные и самые важные открытия, так и здесь, на стыках науки и кино, можно ожидать появления новых, невиданных доселе «синтетических» форм и произведений. Во всяком случае, поле для экспериментирования здесь обширное. Нужно, видимо, только, чтобы выросли или пришли сюда настоящие мастера, хорошо разбирающиеся и в науке и в киноискусстве... Я убежден, что советское научно-популярное кино за 50 лет своей истории накопило достаточно опыта и сил, чтобы создать много хороших картин, которые бы показали всем нам тот мир новых идей о природе материи, который раскрыт физикой и в наши дни ложится в основу новой цивилизации человечества.

Теперь — об отражении на экране биологии, за успехи которой, как я уже сказал, сегодня «болеют» не только ученые, но и все советские люди. Нет ничего выше и сложнее жизни. Отрадно, что кинематографисты взялись за киноосвещение биологии, и в частности генетики — этой наиболее животрепещущей области как глубоко научного, так и народнохозяйственного значения. Здесь обращают на себя внимание несколько фильмов — «На границе жизни», «В глубины живого», «От клетки к живому организму», «Вторжение в клетку», «Мир открывается в капиллярах».

Первый из них и по продолжительности и по манере схож, пожалуй, с большим фильмом о физике —«Человек и атом». Тот же историзм в подходе к теме, хотя речь здесь идет уже не об атомах, а о вирусах, та же публицистичность, когда речь заходит о борьбе с заболеваниями, об использовании открытий советских и зарубежных ученых. Мне понравилось сочетание: спокойная, неторопливая, даже где-то несколько академичная манера киноповествования удачно гармонирует с новизной научного содержания. Опыты вирусологов, результаты их исследований документально свежи. Умело использован цвет для раскрытия всего многообразия и зловещей красоты этих маленьких, но страшных врагов человеческого здоровья. Оставляет впечатление и показ той широкой помощи, которую советские врачи оказывают другим странам в борьбе против опасных вирусных заболеваний.

Разные аспекты одной и той же гигантски важной темы освещают фильмы «В глубины живого», «Вторжение в клетку» и «От клетки к живому организму». Они восполняют пробел, рассказывают о том, что в нашей биологии долго и незаслуженно замалчивалось. Речь идет о генетике, об азбучных вещах, которые должен знать каждый. Как откровение воспринимается масса ценных работ, сделанных советскими учеными в этой области.

Фильм «В глубины живого» (главный консультант фильма академик Б. Л. Астауров) дает глубокое введение в современную генетику, в нем кратко изображен молекулярный микромир хромосом внутри клетки, показаны химическая природа гена, его действие на развитие, эффекты радиации и многие другие животрепещущие вопросы новой генетики. Однако он несколько труден для восприятия и чуть-чуть затянут. Фильм «От клетки к живому организму» решает те же вопросы, но в более доступной, более краткой и в более поэтической форме. Обращает на себя внимание, что в этом фильме авторам удалось снять в культуре ткани сложную, сокровенно глубокую картину разделения хромосом в делящейся живой клетке человека. Фильм «От клетки к живому организму» копируется во многих экземплярах для широкого показа.

Фильм «Вторжение в клетку» комментирует биолог Э. Жебрак, сын Антона Жебрака, недавно умершего известного советского биолога. Мы видим соратников ученого, дело их жизни: Н. В. Цицина и его полиплоидную рожь, стойкую к холоду, озимую пшеницу В. Е. Писарева, полиплоидный, необыкновенный урожайный картофель Н. А. Лебедевой, за которым кроется

«Сочетание кинокамеры с микроскопом, рентгеном, телеоптикой, съемки в инфракрасных лучах, в поляризованном свете и проч. чрезвычайно широко раздвинули рамки научного исследования... Советские работы в области биологических киносъемок, таких, например, как явление фагоцитоза, как процессы образования коацерватов, являются уникальными и представляют чрезвычайно большой научный интерес».

Академик А. ОПАРИН

25 лет труда, и, конечно, знаменитую полиплоидную свеклу Луткова-Панина, дающую сахара на 15—20 процентов больше обычной...

Большое впечатление оставляет «экранизация» новостей сельского хозяйства. В киножурнале «Новости сельского хозяйства» № 1 за 1967 год показано три сюжета. Первый из них посвящен научной основе явления полиплоидии у растений по материалам работы В. В. Сахарова, руководителя лаборатории полиплоидии Института общей генетики АН СССР. На экране возникают кадры глубинных превращений ядер клеток, вызванных волей экспериментатора, и новые созданные формы растений, ценные для нашего сельского хозяйства. Второй сюжет посвящен механизации животноводства, он показывает путь молока до потребителя, путь, на котором работают только механизмы. Третий сюжет касается больного места нашего народного хозяйства — защиты рек от их загрязнения промышленностью. Перед нами проходят кадры кощунственного отношения к природе — гибели рек и то, как можно избежать этой ужасной беды.

Киноглаз заглянул внутрь клетки, показал нам формы ее деления и основу механизма, который обеспечивает развитие этого удивительного явления — секрет полиплоидии, мутаций, самоудвоение хромосом и т. д. Это уникальные кадры. Ни рисунок, ни фото не могут заменить кинокамеру. Биология — наука о жизни. А жизнь — непрерывное движение. Кино, фиксирующее это движение, как нельзя лучше отвечает исследовательским потребностям биологов и позволяет миллионам зрителей следить за самыми сокровенными тайнами живой клетки. Но, конечно, киноаппарат — не единственный инструмент исследователей. Мы видим самые совершенные аппараты и методы, пришедшие в биологию из физики. Ярко показаны результаты их применения в фильме «Мир открывается в капиллярах». Это рассказ об открытиях, сделанных двумя супругами, двумя советскими биологами — Б. Перфильевым и Д. Габе. Характерной чертой нашей научно-популярной кинематографии становится, как вы сами замечаете, рассказ об открытии в связи с тем человеком, который его сделал. Вот, пожалуй, и все, что хотелось сказать читателям вашего журнала.

В заключение я хотел бы вернуться к образу, который мы с вами упомянули вначале, и несколько переосмыслить, расширить его. Я имею в виду «равнение на лидера». Лидером для научно-популярной кинематографии всегда была наука. Сейчас она развила такие темпы, что угнаться за ней кинематографистам нелегко. Но спортсмены знают: за могучим, крупным лидером, даже если он мчится быстро, двигаться легче. Советская наука, вместе со всем Советским государством отмечающая ныне свое 50-летие, велика и могуча, тем легче работать нашим популяризаторам-кинематографистам. Дело, стало быть, за вами. Не отставайте, друзья! Великая наука ставит перед вами громадные задачи!

Беседу записал журналист С. ГУЩЕВ

В. Н. ШАПОШНИКОВ,
академик

Невидимки-помощники

Нам — современникам научного кино — в сильнейшей степени повезло. Благодаря его великолепной технике становится зримым именно то, что, казалось бы, надежно скрыто природой за барьерами тайны. Возьмем хотя бы цейтраферную съемку. Она позволяет человеку проникнуть в динамику роста живого организма, в ту самую динамику, о которой мы знали не так-то уж много.

Увеличенная в тысячи раз, смотрит на нас с экрана живая клетка. Мы наблюдаем ее «в конструктивном обличье», которое ей придала сама природа. Правда, механизмы многих происходящих в ней процессов клетка таит пока про себя. Но, подчеркиваю, пока! Человек неизбежно раскроет их.

Глаз кинообъектива помогает пытливому исследователю проникнуть за непроницаемые барьеры физики, химии, микробиологии. Впрочем, легче назвать науку, в которую кино еще не пришло. И поэтому я хотел бы говорить сейчас о глубине проникновения. Разумеется, всегда легче взять

объективом то, что лежит на поверхности,— это и провереннее и эффектнее. Но в той науке, которую я представляю, поверхности нет. Здесь все глубина, причем надежно сокрытая природой от невооруженного человеческого взора. Видимо, поэтому деятели научного кино не так уж щедры на фильмы о микромире. Мир этот невидим невооруженным глазом, и этим, казалось бы, сказано все. Между тем без него жизнь на земле немыслима. Он существует как одна из самых значительных реальностей и может быть отражен объективом кинокамеры.

Я не стану повторять здесь истины, ставшие хрестоматийными, — о роли микроорганизмов в общемировом круговороте веществ. Эти явления настолько понятны сейчас и общеизвестны, что ни в комментариях, ни в новом утверждении отнюдь не нуждаются. Скажу иное. Кино, к сожалению, пока пассивно реагирует на поистине ошеломляющие факты приобщения обитателей мира невидимок к разумно организованной жизни человечества. Антибиотики знакомы всем. Их производят при помощи незримой технологии, являющейся выражением жизненных функций микроорганизмов. А вот многие ли знают, что наука вырастила и воспитала расы бактерий, способных добывать для человека очень ценные редкие и рассеянные металлы. Известен даже своего рода «жидкий рудник», на котором медь добывает не человек, а бактерия-невидимка, выращенная советским ученым.

Кино способно сделать многое и в такой области, как демография, к которой микробиология сегодня имеет прямое отношение.

Известно, сколько замечательных творческих идей родилось в прошлом веке. Микробиология как наука питалась ими и питается до сих пор, ибо авторами идей были такие корифеи знания, как Мечников, Пастер, Виноградский и другие. Но мир ждет от микробиологии важных решений и в наше время. Почему? Объяснение этому легко найти в цифрах. К концу первой четверти прошлого века на земле проживал всего один миллиард людей. Через сто лет их стало уже два миллиарда. В 1960 году — три миллиарда. К 1980 году ожидается прирост до четырех миллиардов. А к 1990 году число жителей нашей планеты, по предсказываемым демографами прогнозам, достигнет пяти миллиардов человек.

Итак, количество людей, появлявшихся в прошлом на земле за сто лет, рождается сейчас всего за одно десятилетие. Таковы результаты активного вмешательства науки в жизнь человека. Ведь именно она оберегает его от болезней, сохраняет ему долголетие. Однако материальные ресурсы, которыми мы располагаем, отнюдь не отличаются столь стремительной тенденцией к росту. Это беспокоит, настораживает ученых, побуждает их к поискам выхода. Деятели советского кино отражают эту проблему в своем творчестве. Об этом свидетельствует хотя бы фильм «Земля, на которой мы живем» (режиссер Л. Попов, «Центрнаучфильм»). Однако в нем освещены многие аспекты, кроме микробиологического.

В свое время в Стокгольме собрался в небольшом составе международный симпозиум ученых, для того чтобы обсудить вопрос о месте микробиологии в решении задач, связанных с обеспечением человечества дополнительными ресурсами питания. Нашу страну на симпозиуме представляли академики Имшенецкий, Мишустин, Иерусалимский и я. Обсудив проблему, участники симпозиума пришли к выводу: недостаток питания преодолим, если подключить к числу «поставщиков» микробиологию.

Да, пищевые ресурсы земного шара растут далеко не так быстро, как народонаселение. Но даже при этом, как показали исследования, целая треть общемирового урожая гибнет от вредителей.

Источником жизни на земле является, как известно, солнце. Оно насыщает растения и светом и теплом. В процессе фотосинтеза растительный организм образует из воды и углекислоты органическое вещество, за счет которого существует животный мир планеты. И, однако, подобный порядок вещей не останется незыблемым в дальнейшем. Так по

«Завоевывая все новые и новые области применения, научный и научно-популярный кинематограф смело входит в географическую науку. Как в свое время фотоаппарат стал неотъемлемой принадлежностью географа-путешественника, так сейчас без кинокамеры немыслима ни одна серьезная научно-исследовательская экспедиция».

Академик Д. ЩЕРБАКОВ

крайней мере полагают люди науки, заглядывающие вперед. Человеку еще предстоит перестроить свое тысячелетиями складывавшееся хозяйство, как бы крепко он ни был прикован к его традиционной колеснице.

Урожай с полей удовлетворяет нас, как известно, углеводами. Это хлеб, крахмал. Однако удовлетворяет далеко не везде одинаково. По данным ООН, две трети человечества в настоящее время голодают, систематически недоедают. Это по преимуществу страны Африки, Азии, Южной Америки.

Но рожь, пшеница, картофель и прочие культуры хотя и снабжают человека белком, все же недостаточны для нормальной жизнедеятельности нашего организма. Ему необходимо еще и мясо. Как мы его получаем? Простейшим и, казалось бы, проверенеейшим способом. Испокон веков на полях и лугах пасутся коровы, быки, овцы. Такое крупное животное, как корова, например, в течение двадцатичетырехчасового цикла своего существования способно синтезировать в организме всего четыреста граммов белка. В течение лета такое животное вырастает, затем его перерабатывают в мясную пищу для человека.

Итак, мы, люди, кровно заинтересованы в этих четырехстах граммах белка и жиров, которые для нас ежесуточно синтезирует животное. Но выгодны ли нам эти граммы? Отнюдь нет. Очень даже невыгодны. Почему? Да потому, что на каждые десять весовых единиц корма мы получаем при таком порядке вещей одну весовую единицу белка. Затраты оказываются неизмеримо более значительными, чем полученный результат.

Вот об этом необходимо, на мой взгляд, говорить всеми возможными голосами; говорить как можно громче, и научное кино должно занять здесь подобающее ему первое место. Нужно, чтобы об этом знала молодежь. Ведь именно ей предстоит в недалеком будущем решать проблемы, связанные с обеспечением рациональным питанием всех обитателей нашей планеты.

Итак, не пора ли начать широкий разговор о коренной перестройке в этой области. О ней и ведет сейчас речь биологическая наука всего мира. В чем, по мнению биологов, такая перестройка должна выразиться?

Прежде всего в том, что микроорганизмы надобно привлечь к массовому производству пищевых ресурсов. Если мы станем получать белок не от животных, а от микроорганизмов, то процесс его накопления пойдет в тысячу раз быстрее. Вместо затрат корма один к десяти установится новая пропорция — один к двум. Будущее здесь выглядит весьма заманчиво. Можно предположить, что привычный животноводческий совхоз, выращивающий мясной скот, уступит с течением времени место миниатюрному цеху биологического завода, который станет вырабатывать концентрированный, полноценный белок с помощью незримых «стад» микроорганизмов.

Имеется и второй способ избавления человечества от дефицита в питании. Он—в использовании продуктов нефти. В мировой науке бытует точка зрения, утверждающая, что переработка лишь одного процента нефтедобычи мира в белок окажется достаточной для прокормления всех голодающих. К такому выводу пришел, в частности, известный французский инженер Шампанья. Микроорганизмы, «вскормленные» попутными газами нефти, способны давать человеку полноценный белок. Этот факт уже надежно выверен.

Таким образом, нетрудно предположить, что недалекая перестройка общемирового хозяйства в совершенно непривычном для нас всех аспекте — дело не такое уж фантастичное, каким оно может показаться на первый взгляд. Научное кино как средство массовой пропаганды, обучения, как средство прогнозирования будущего, если хотите, должно занять в этом процессе достойное место. Речь здесь идет отнюдь не о решении конъюнктурной темы средствами кино, а о серьезнейшей планомерной работе на долгий срок.

Беседу записал журналист Борис ГЛЕБОВ

«Кино может сообщить научные сведения самым обширным народным массам, и никакое другое средство не обеспечит научным знаниям такого широкого распространения... Книга, рисунок, живая речь, демонстрация опыта в отдельности не могут дать такого точного, понятного и увлекательного представления о предмете. Кинофильмы соединяют все это вместе».

Академик В. КОМАРОВ

В. С. ЕМЕЛЬЯНОВ,
член-корреспондент АН СССР

Еще раз о возможностях кино

Впервые я познакомился с кино в 1913 году, когда оно называлось еще синематографом.

То, что шло на экране, и меня и всех присутствующих настолько захватило, что все рычаги управления нашими чувствами и эмоциями были выведены из строя. Мы неистовствовали, аплодировали так, что потом несколько дней болели ладони. Мы вскакивали со своих мест и бежали к экрану.

А в это время на экране мелькали силуэты — вот обезьянка сорвала парик со старухи и бросилась к камину, затем через дымоход выбралась на крышу и стала выкидывать трюки на улицах города. В глазах рябило, ибо скорость движения ленты часто была неравномерной, кадры дрожали, лента рвалась. Но все смеялись до коликов в животе.

Тогда кино смешило. Но это был комик, который смешил молча. В кинозале, если не играли музыканты, слышны были только шум моторчика да треск углей освещения.

Наряду с комедийными фильмами появились драмы, трагедии, просто рассказы и показы картин жизни природы. С помощью экрана мы знакомились со всеми видами искусства. Кино превратилось в одно из мощных средств пропаганды, в том числе и научно-технической.

В черновых набросках Тезисов о производственной пропаганде В. И. Ленин рекомендовал «более широкое и систематичное использование фильм для производственной пропаганды». А в докладе на VIII Всероссийском съезде Советов он советовал «товарищам делегатам посмотреть кинематографическое изображение работ по добыванию торфа... Оно даст конкретное представление о том, где одна из основ победы над топливным голодом».

В целях поднятия торфодобычи он выдвигал в письме к А. В. Луначарскому вопрос о необходимости широкой постановки пропаганды и предлагал «поручить Киноотделу в течение мая снять 12 лент — под руководством Главторфа — торфодобычи (для России, Украины, Урала, Белоруссии и Сибири)».

С тех пор в мире произошли крупные изменения, а в особенности — в нашей стране. Таких потрясающих научных открытий и таких быстрых темпов их практической реализации не было за всю историю человечества.

Распространенное ранее выражение: «Совершенно невозможно» — начинает исчезать из лексикона ученых, уступив место другому: «Все возможно!»

Наше время называют веком технической революции. Это действительно так. Но мы живем не в конце, а в самом начале происходящего революционного преобразования всех привычных нам методов производства, обработки земли и уборки урожая, транспорта и даже мышления людей. Те представления, какие сложились у нас с детских лет, со школьной скамьи о физических, химических и биологических процессах, заменены или заменяются совершенно новыми представлениями. Мы подошли к решению таких задач, которые выходят за рамки фантастических романов прошлых времен.

Прогресс науки все в большей степени опережает физические возможности самого человека, его способности видеть, слышать, ощущать.

Мы не можем так быстро считать, как сегодня нам это нужно. Мы не способны уследить за движением атомных частиц, потому что они малы, а скорость их движения огромна. Глаз человека приспособлен улавливать только то, что передаётся волнами определенной длины, а мы должны фиксировать многие явления, которые лежат за пределами этого узкого диапазона волн.

А без этого мы не можем ни понять многие процессы, ни, тем более, управлять ими, раскрывать те тайники природы, которые она все еще прячет от человека за семью замками.

Ну как бы мог взнуздать лошадь даже самый опытный кавалерист, если бы он... не видел ее? А ведь люди «взнуздали» атомную энергию — невидимые глазу частицы — и научились управлять ими!

В лабораториях и на опытных установках, где работают над проблемами новых областей науки и техники, нередко слышишь тоскливые голоса:

— Вот если бы можно было туда загля-

нуть хоть одним глазком! Но, увы, это нам недоступно. Этого никогда не будет!

— Так ли? А может быть, это возможно?

— Нет, там находится запретная для человека зона, там природа поставила барьеры, через которые нельзя перейти,— говорит ученый-скептик.

— Возможно, — говорит оптимист.— А почему бы нам не привлечь к этому киноглаз? Он проникнет туда, где человеку никогда не быть. Да человек и не обладает такой силой зрения, какой обладает кинообъектив.

Еще пятьдесят лет назад кино поражало нас своими возможностями, теперь они раскрыты так широко, что трудно определить их границы.

Как-то мы, группа специалистов, обсуждали вопрос о том, что же произойдет у стенок тепловыделяющего элемента в работающем атомном реакторе, если режим приблизится к критическому. Что случится на поверхности тех элементов, где совершается таинство деления атомных ядер?

— Ну, допустим, перестали работать регулирующие стержни и реактор пошел «вразнос». Что будет при этих условиях?

— Что будет? Будет взрыв, — раздался уверенный голос одного из присутствующих, крупнейшего специалиста. Он поднялся со своего места и, взяв кусок мела, подошел к черной доске. Он хорошо знал дело. Он уверенно, обстоятельно объяснил возможные процессы, которые могут получить развитие при той ситуации.

— Да откуда это вам известно, что именно так и будет? — задал кто-то вопрос.

— Откуда? Из теории, из множества побочных явлений, которые неоднократно наблюдались и фиксировались, из рабочей гипотезы, созданной нами. Ну а затем — из научного предвиденья.

— А процесс-то будет развиваться иначе и не произойдет, вопреки вашему утверждению, никакого взрыва! — с какой-то издевкой продолжал задававший вопросы.

— Ну, знаете ли!..— Специалист по реакторам не мог произнести ни одного слова. Его раздражала даже сама тема разговора.

— Для того чтобы делать какие-то гипотетические предположения, надо иметь основания, подтвержденные убедительными фактами, — сердито произнес он.

— А мы вам факты и предъявим. Хотите, мы вам покажем кинопленку, на которой заснят весь этот процесс? Вы можете не по интуиции, не по «косвенным явлениям», а в натуре посмотреть то, что происходит в атомном реакторе, в тех условиях, о которых мы с вами спорим.

— А как же вы это сделали?

— Подошли к этим местам с кинокамерой. Это было не так легко. Пришлось разработать сложную систему фиксации. Применили устройства и засняли весь процесс. Сами раньше думали об этом процессе так же, как и вы. Ведь это была, можно сказать, уже сложившаяся точка зрения. Теперь мы не только знаем, что там в действительности происходит,— мы это видели. Да, вот посмотрите сами.

Во время просмотра киноленты тот специалист, что излагал нам процесс, происходящий в реакторе на доске, вскочил с места и в возбуждении крикнул:

— Да остановите же кадр!

Ленту смотрели несколько раз — кинокартина не только прекратила наши споры, она сломала наши представления.

Кино позволило заглянуть нам в запретную область. Мы увидели то, что нельзя было предугадать в расчетах: оказалось, что задолго до критического момента появлялись побочные явления, устраняющие опасность аварии. Возникали своеобразная самозащита, саморегулирование.

В этой связи вспомнилась мне и другая история. Еще в конце тридцатых годов мне пришлось заниматься производством броневой стали. Вопрос о повышении бронестойкости металла является извечным. На протяжении всей истории военной техники

«В лабораториях различных наших институтов мы встречаем все чаще и чаще съемочную кинокамеру в качестве незаменимого инструмента для исследования самых разнообразных вопросов. Применяя ускоренную или замедленную киносъемку, ученые получают возможность видеть на экране то, что не поддается непосредственному наблюдению. Возможность производить на экране однажды заснятое явление неограниченное количество раз, возможность анализировать в отдельности каждый заснятый на кинопленку кадрик вооружают ученых новым методом исследования сложных процессов».

Академик Е. ЧУДАКОВ

происходит соревнование брони и снаряда. Работы по улучшению качества брони и снаряда никогда не прекращались и не прекращаются. Мы решили все-таки еще раз тщательно обсудить сам процесс проникновения снаряда через броню.

— А нельзя ли это заснять? — задал кто-то робкий вопрос.

— А что вы увидите? Снаряд летит с огромной скоростью. А процесс разрушения совершается настолько быстро, что вы даже глазом моргнуть не успеете, как все закончится. Вы можете наблюдать только последствия...

В этом случае к нам на помощь пришла рапидная киносъемка. Мы увидели то, о чем даже не предполагали. Вначале с тыльной стороны броневой плиты летели осколки самой плиты, а уже вслед за ними появлялась головка снаряда.

— А ведь я никогда даже не предполагал, что это вот так происходит! — сказал один из старых специалистов броневого производства.

Кино раскрыло всем нам глаза и дало новое направление многим исследованиям. Идеи, зародившиеся после просмотра кинокартины, послужили основой для новых проектов.

Я помню, как невольно стал думать о происшедшем. Кино участвует в наших исследованиях в сложнейшей области военной техники. Ведь это оно приоткрыло перед нами завесу таинственных, непонятных для нас процессов и подсказало: смотрите и сообразно этому действуйте!

В переживаемый нами период, когда наука становится непосредственной производительной силой нашего общества, роль кино значительно повышается и расширяется.

Оно помогает расшифровывать многие непонятные еще процессы и явления в разнообразных отраслях науки и техники — в химии, физике, биологии, почти во всех технических науках. Наряду со счетно-решающими машинами —верными помощниками в проведении сложных расчетов — кино становится необходимым средством в научных исследованиях.

Кино говорит нам: я рассмотрю и покажу, мой друг, то, что тебе нужно видеть.

А счетно-решающая машина вторит: я тебе все сосчитаю, ведь иначе ты будешь считать годы, и когда ты закончишь расчеты, перед людьми будут стоять новые проблемы.

Но у кино выявились и другие поразительные возможности — идеального пропагандиста новой техники. Это угадал и на эту сторону обращал внимание В. И. Ленин еще в первые годы революции, когда закладывались основы нашего государства.

Никакими другими средствами нельзя так убедительно рассказать о новых производственных процессах, машинах, аппаратах и приборах, как это может сделать кинематограф.

Недавно мне пришлось посмотреть ряд таких фильмов — разных по замыслу и по задачам. Они предназначены для различных зрителей, но у них есть очень много общего. Они показывают то, что другими средствами очень трудно, а иногда просто нельзя показать.

Вот экран демонстрирует болезни металлических сооружений. Металл ржавеет, его надо предохранять. Я помню диаграмму, которую анализировал с нами в студенческие годы профессор К. Григорович. Рост производства стали и потеря металла от коррозии.

В 1919 году, когда производство металла упало, а процесс его порчи — коррозия — продолжался, обе кривые встретились. Все металлургические заводы мира в этот год производили металла столько, сколько его ржавело. Вся сталь и железо во всем мире шли только на восстановление разрушений.

В нашей стране разработан новый способ защиты железных и стальных конструкций от коррозии — газодиффузионное покрытие. В кинокартине «Газотермические покрытия» показаны сложные заводские сооружения и неумолимый процесс атмосферной коррозии. Экран рассказал нам и о специальной горелке, распыляющей металлическую проволоку,— разогретый до многих тысяч градусов металл превращается в газ. Как из пульверизатора, газообразная струя покрывает металлическую поверхность слоем другого металла, не боящегося коррозии. Кино вскрыло нам суть этого способа. На конкретных примерах показаны возможные пути использования его в самых различных областях техники. Газотермические покрытия весьма перспективны — они позволяют не только предупреждать болезни металла (защищать его от ржавления), но и лечить поврежденные металлические детали, восстанавливать изношенные. Это фильм о новой технике, открывающей пути к продлению жизни ме-

таллических конструкций и машин, повышению их стойкости при высоких температурах, путь к экономии металла.

А вот фильм о механической обработке металла «Время молодых машин». Долговечность машины зависит от прочности металла. Да, металл должен быть прочным. Но ведь его надо обработать еще более прочным металлоинструментом: резцом, сверлом, фрезой. Но только ли таким путем можно решить задачу точной обработки? А может быть, есть к этому другие пути? Фильм рассказывает нам историю борьбы инструмента и материала. Исследование привело к совершенно новым методам обработки, где нет ни резца, ни стружки. Резец заменен электрической искрой. Появились станки электроимпульсной обработки металлов. К обработке материалов — металлических и керамических — привлечены ультразвук и мельчайшие песчинки.

А вот фильм об умных машинах с большой памятью и математической логикой — «Ищу законы творчества». Он рассказывает о новой области науки и техники — о кибернетике и обращен к самой широкой аудитории.

Законы творческого мышления людей. Есть ли такие законы? До сих пор при решении новых задач нередко приходится прибегать к простой эмпирике — пробовать, ошибаться и еще пробовать. Снова ошибаться и опять пробовать. Сколько же на это уходит времени и труда! Фильм ставит эти вопросы, рассказывает о том, как кибернетические машины уже сейчас решают их. «Мы можем делать машины все умнее и умнее, оставаясь умнее машин» — таков эпилог фильма.

Мне понравился фильм о вакууме — «Рассказ о пустоте». Он напоминает об участии вакуума в производстве самых разнообразных материалов — от сахара до стали.

...Электронный мозг счетно-решающих машин — в нем должна быть пустота. Для того чтобы машины хорошо считали, из электронных ламп надо изгнать самые мельчайшие частицы воздуха: здесь преследуется каждая молекула.

...Мы — люди земли, — проживая у берегов рек, озер, морей, иногда забываем о том, что сами находимся на самом дне воздушного океана. И этот океан давит на нас. Можно ли использовать это давление в производстве? Можно. И фильм рассказывает о том, как служат нам взаимоисключающие понятия — вакуум и давление.

Кинематографисты выпускают киножурнал «Новости химической промышленности». В нем рассказывается об интересных новинках. Мне приходилось, да и сейчас приходится, заниматься новой техникой. Я знаком с экспонатами выставок изделий новой техники как наших отечественных, так и зарубежных. И все же я увидел в киножурнале много нового и интересного. Вот сюжет, посвященный сварке полимерных материалов. У меня есть плащ, но я не знал, как «впаяны» в нем карманы. Экран познакомил меня с «пистолетом для сварки» деталей одежды.

Производство сорбитовой кислоты — термин для меня был знаком и области применения известны. Но значение этого продукта я почувствовал во всей полноте, просматривая сюжет киножурнала «Новости химической промышленности».

Даже хорошо знакомые области науки порой удачно дополняются кинематографическим ви́дением. Эта мысль еще раз напомнила о себе во время просмотра фильма «Строительство ускорителя протонов».

Перед нами огромная машина — самая мощная из строящихся в мире. Здесь атомные частицы — протоны — будут разгоняться до огромной скорости. Ими будут бомбардировать ядра атомов и тем самым прокладывать пути к дальнейшему исследованию их свойств. Эти гигантские машины приспособлены к условиям сложных и исключительно точных экспериментов. В туннеле, где расположено кольцо ускорителя, создан свой местный микроклимат. Даже небольшое нарушение температурного режима не позволит проводить эксперименты.

Фильм о протонном ускорителе — это фильм о том, как происходят сражения за овладение тайнами природы, с тем чтобы, овладев ими, еще дальше продвинуть человечество на путях прогресса.

Закончив просмотр названных фильмов, мы стали обсуждать возможности кино, заговорили о том, где они, эти возможности, наиболее разумно могут быть использованы.

Я почувствовал, что на этот вопрос можно ответить всеобъемлюще и... односложно — везде. Да, я еще раз убедился, что кинематограф действительно «Великий», и его величие в том, что везде и во всем он может помогать ученому.

Б. СВЕТОЗАРОВ

Встречи с И. В. Мичуриным

Борис Федорович Светозаров — автор известных в свое время фильмов «Юг в Тамбове» и «Преобразователь природы», посвященных работам И. В. Мичурина. Он снимал эти фильмы в г. Козлове, в опытном саду ученого. Ниже мы публикуем воспоминания режиссера, связанные с этим периодом его творческой деятельности.

1926 год. Я еду в город Козлов для встречи с И. В. Мичуриным. Мне надо снять фильм о великом садоводе, о его работах, опытах, прогнозах. Еду, а в сердце какая-то тревога... За окнами вагона клубятся дождливые сумерки... Поезд громыхает на стрелках... Вагон покачивает. В голове теснятся обрывки разговоров с коллегами.

Одни сочувственно спрашивали меня:

— Зачем ты взялся за такую некинематографическую тему? Материал статичный... Какие-то кустики, деревья.

Другие, наоборот, ободряли:

— Материал, конечно, статичный. Но тема интересная: ведь не каждый знает, что у Мичурина на рябине груши растут. Это же сенсация!..

Дело, конечно, не в сенсации, думалось мне, не в том, что у Мичурина ягода малины сорта «Техас» имеет чуть ли не шесть сантиметров в длину и четыре сантиметра в ширину. Главное все же в том, как ученый этого добился, какими приемами и методами.

Сумерки сгустились в ночь. Дождь остался позади. За окном проносятся неясные очертания деревьев. Иногда клубы черного дыма, пронизанные нитями огненных искр, закрывают все, и кажется, что мы несемся в какую-то неведомую фантастическую страну.

Фильм о Мичурине нужен, думалось мне. Но какой он должен быть?

●

На вокзале меня встретил помощник И. В. Мичурина Иосиф Степанович Горшков. Мы ехали в широкой пролетке по булыжным пыльным улицам захолустного городишки, каким был в 1926 году город Козлов.

Утро обещало жаркий день, но пока еще веяло прохладой.

Как-то неожиданно возник монастырь, колокольня которого все время маячила перед нами. В ту и другую сторону от монастыря раскинулась дубовая роща с одинокими березками на опушках. Небольшой поворот — и перед нами полуразрушенные стены монастыря. Открываются тяжелые ворота.

— Сейчас отведу вас в вашу келью,— шутит Горшков.

Поднимаемся по железной лестнице на второй этаж. По обе стороны коридора двери.

— Здесь жили монахи и останавливались богомольцы. Теперь живут сотрудники питомника. Вот ваша келья, отдохните. Как условились — обедаете у меня. Учтите, у нас встают рано и обедают соответственно тоже рано.

●

За обедом рассказываю, что намерен заснять сбор урожая и таким путем ознакомить зрителей с результатами работ Ивана Владимировича.

— Значит, вы хотите показать Мичурина только как плодовода, а где же Мичурин-ученый?

— О Мичурине-ученом я знаю только понаслышке. Ведь о нем как об ученом не пишут и труды его не печатают.

Стук в дверь прервал наш разговор. В комнату вошел стройный, энергичный человек.

— Вы хотели меня видеть?

— Да, Бузулин, ты зашел очень кстати. Приехал товарищ снимать фильм о Мичурине, а науку-то мичуринскую, видать, не очень хорошо знает, так ты ему расскажи, что к чему.

Мы вышли на крыльцо. Нас плотно охватило горячее дыхание полдня. Утренние кучевые облака словно растопились от нестерпимой жары и затянули небо белесо-мутной пеленой. Казалось, что не только земля, но и само небо превратилось в раскаленную жаровню. Молча идем среди стройных рядов сеянцев. Я грустно смотрю на них. Уж очень они одинаковые! И так маловыразительны... Нет, это не для кино, тоскливо подумал я.

— Я понимаю, вам скучно смотреть на эти «кустики»,— заговорил мой собеседник.— На них действительно скучно смотреть всем, кто далек от понимания сути дела...

Оскорбляющее безразличие послышалось в его голосе... И вдруг с каким-то мальчишеским задором он продолжал:

— Скажите, вы Библию читали? Помните, как там сказано: «И сказал бог: да произрастит земля зелень всякую, траву и дерево плодовитое»... И стало так. И сказал бог: «Это хорошо». Богу, может, и было хорошо да тем, кто проживает на благодатном юге. Ну а средней полосе — плохо. А на севере и того хуже. Вы на юге бывали? Видели, какие там груши растут, возьмешь в рот — тают!

И лежат до нового урожая. А у нас? Летняя лимонка, мелкая, терпкая. А в Сибири и этого нет. Виноград и персики во сне не снились. Жители севера даже вида их, не только вкуса, не знают. Вот Иван Владимирович и решил исправить эту несправедливость боженьки. И исправляет! Причем достаточно успешно. А как он этого достигает, об этом должен рассказать ваш фильм... Вы откровенно предупредили, что плохо знаете мичуринскую науку. Вам мой совет, дружеский и искренний, задержитесь у нас, познакомьтесь с материалами, мы вам поможем.

●

Стол в моей «келье» завален специальной литературой по гибридизации, селекции и генетике. Сегодня десятый день моей затворнической жизни в монастыре. Но я не одинок. Мои соседи — научные работники питомника — подобрали литературу, составили вопросник и почти каждый день беседуют со мной о методах мичуринской гибридизации.

Итак, прошло десять дней. Иосиф Степанович Горшков, видя, с каким упорством я изучаю материал, прекратил свои настойчивые просьбы ускорить встречу с Мичуриным. Но сегодня я сам напомнил о ней.

— Да, Иван Владимирович интересовался, спрашивал, почему вас нет. Отозвался о вас нехорошо, сказал: «Раз не зашел — значит какой-то «балаболка», такие к нам часто наведываются».

— Иосиф Степанович, как же теперь быть? Ежели обиделся, так, может, и разговаривать не захочет.

Горшков как-то хитровато улыбнулся и, смотря куда-то в сторону, словно перед ним никого нет, протянул, растягивая слова:

— Да... уж выкручивайтесь... как сможете. Я ему, правда, сказал, что вы на «балаболку» непохожи.

Мы порешили ехать к Ивану Владимировичу на следующий день.

Питомник, где жил и работал Иван Владимирович, расположен на острове, омываемом со всех сторон речкой Лесной Воронеж. Мы подъехали к плоскому песчаному берегу. Нас встретила утлая, видавшая виды лодчонка. Несколько взмахов весел—и мы на берегу острова, где проживает великий покоритель природы.

Иосиф Степанович поднялся по широкой деревянной лестнице, ведущей на второй этаж большого дома. Я остался внизу. Неожиданно из-за угла показался человек, выше среднего роста, одетый в чесучовый пиджак, свободно свисавший с его покатых плеч. На изрезанном морщинами лице — темная с сединой бородка клинышком, обрамленная валиками таких же усов. В его глазах под чуть нависшими бровями скрытая доброта. Впереди бежала маленькая рыжая собачонка. Завидев меня, она визгливо залаяла. Человек окликнул ее.

— Вы к кому? — спросил он.

Я не успел ответить, Горшков, сбегая с лестницы, прокричал:

— Иван Владимирович, это товарищ из Москвы, режиссер Борис Федорович Светозаров, фильм о вас будет снимать...

— Ждал вас, говорили, приехал, а потом уехал, не встретившись, не поговорив со мной.— как же так можно!

— На это, Иван Владимирович, у меня были причины. Не мог встретиться с вами, не разобравшись в работе вашей.

Иван Владимирович кивнул головой:

— Одобряю, а то бывает, приедет другой раз эдакий вертихвост, да еще с дипломом профессора, и начнет бормотать, как попугай, все, что из книжек вычитал, а на деле ничего путного сказать не может...

Мы повернули на центральную аллею. По обе стороны дороги росли деревья, похожие на ветлы.

— Что это за растения? — спросил я.

— Это сеянцы персика.

Мичурин взял в руки ветку и, словно в первый раз увидев ее листву, стал внимательно рассматривать.

— Это моя давняя мечта,— словно отвечая на свои собственные мысли, тихо сказал он...

Казалось, что на какое-то мгновение он забыл обо мне и остался сам с собой. С его лица исчезла суровость, глаза потеплели. Огрубевшие пальцы больших рабочих рук, прикоснувшись к листочкам, стали нежными. Но это было только мгновение. И вот он прежний — суровый и строгий, сказал:

— Верю, будет персик не гостем в садах нашей Тамбовщины.

Подошли к беседке, что стоит на центральной аллее сада. Иван Владимирович заставил меня пройти вперед. Сели... Мичурин вынул из кармана пиджака портсигар и стал скручивать сигарету.

— Ну, рассказывайте, что намерены снимать?..

— Признаюсь, ехал к вам, думал сниму ваши плоды, расскажу об их родителях, о вас. И этим ограничусь. Но послушал да почитал о трудах ваших, так все мои первоначальные планы перевернулись. Понял, что дело-то не в плодах, хотя это и есть конечная цель всей вашей работы.

Мне думается, что перед нашим будущим фильмом стоят две задачи: первая — показ методов и приемов гибридизации, направленного воспитания гибридных сеянцев, отбора, то есть вся теоретическая сторона вашей работы. Вторая — демонстрация выращенных вами плодов и растений.

Иван Владимирович смотрел на меня внимательно и настороженно. Так смотрят люди, привыкшие к тому, что большинство их не понимает или понимает наоборот. Я продолжал свой рассказ...

— Первая задача наиболее сложная. Надо доходчиво раскрыть на экране, как протекают скрытые от наших глаз процессы внутри растения, например — борьба наследственных признаков в гибридном сеянце. В этом нам поможет мультипликация — оживленные рисунки. Нарисуем гибридный сеянец, потом дадим его разрез. Наследственные признаки условно обозначим в виде кружочков. Кружки темного цвета пусть будут отцовскими признаками, а светлые — материнскими. Между ними идет борьба за доминирование. Мы видим, как темные кружочки как бы поглощают светлые, светлых кружочков становится меньше, и мы понимаем, что доминируют отцовские признаки. Так зритель становится непосредственным свидетелем борьбы, которая происходит за корой деревца. Больше того, он через мультипликацию сможет увидеть, как под влиянием наследственных признаков изменяется внешний вид сеянца, форма и характер его листьев и т. д.

Иван Владимирович не прерывал моего рассказа, и это даже меня встревожило. Вдруг неожиданно он обратился ко мне с вопросом:

— А ты не агроном?

Я понял, что не даром десять дней и десять ночей готовился к встрече с ним. Его вопрос был для меня лучшей аттестацией.

— Слыш-ко,— обратился ко мне вновь Иван Владимирович,— а не думаешь ли ты, что в твоем плане есть пробел? Надо рассказать крестьянам, как за садом ходить, как деревья сажать, какие удобрения вносить и в какие сроки. Ведь другой посадит сад, а глядишь, через два-три года сад-то у него погиб. Из-за невежества садоводство в стране терпит урон.

— Боюсь, Иван Владимирович, что развернутый показ агротехники разобьет фильм на две далеко не равнозначные по своей научной значимости части в ущерб показа вашей теоретической работы...

После некоторого раздумья Иван Владимирович сказал:

— Пожалуй, и так... А ты знаешь, сделай два фильма: один о моих методах, а другой об агротехнике, как я с крестьянами беседую... Я тебе сам об этом сценарий напишу...

Иван Владимирович выполнил свое обещание, написал сценарий кинобеседы. Правда, это случилось не в год, когда я снимал фильм «Юг в Тамбове», а через два или три года.

●

Литературный сценарий я подготовил за полтора месяца. И вот я вновь приехал в Козлов, чтобы встретиться с Мичуриным и выслушать его замечания по сценарию.

Иван Владимирович принял меня в своей маленькой комнате, которая служила ему и кабинетом и столовой. В середине комнаты стоял обеденный стол, покрытый клеенкой, а сзади, у стенки, небольшой письменный столик, за которым он работал. Вправо, непосредственно примыкая к столу, возвышался книжний шкаф. На нем — аппарат статического электричества. Вся стена за письменным столом была завешена инструментом, часами, барометром и какими-то фотографиями.

Иван Владимирович сидел за своим рабочим столиком.

— Приехал, вот и хорошо — встретил меня ученый.— Прочитал я твою писанину, небось думаешь, ругать тебя буду... А?

— Жду вашей критики, строгой и справедливой...

Иван Владимирович пододвинул мне стул.

— Видишь ли, я рассматривал твой сценарий в основном с точки зрения правильности научного содержания его. Кто тебя консультировал?

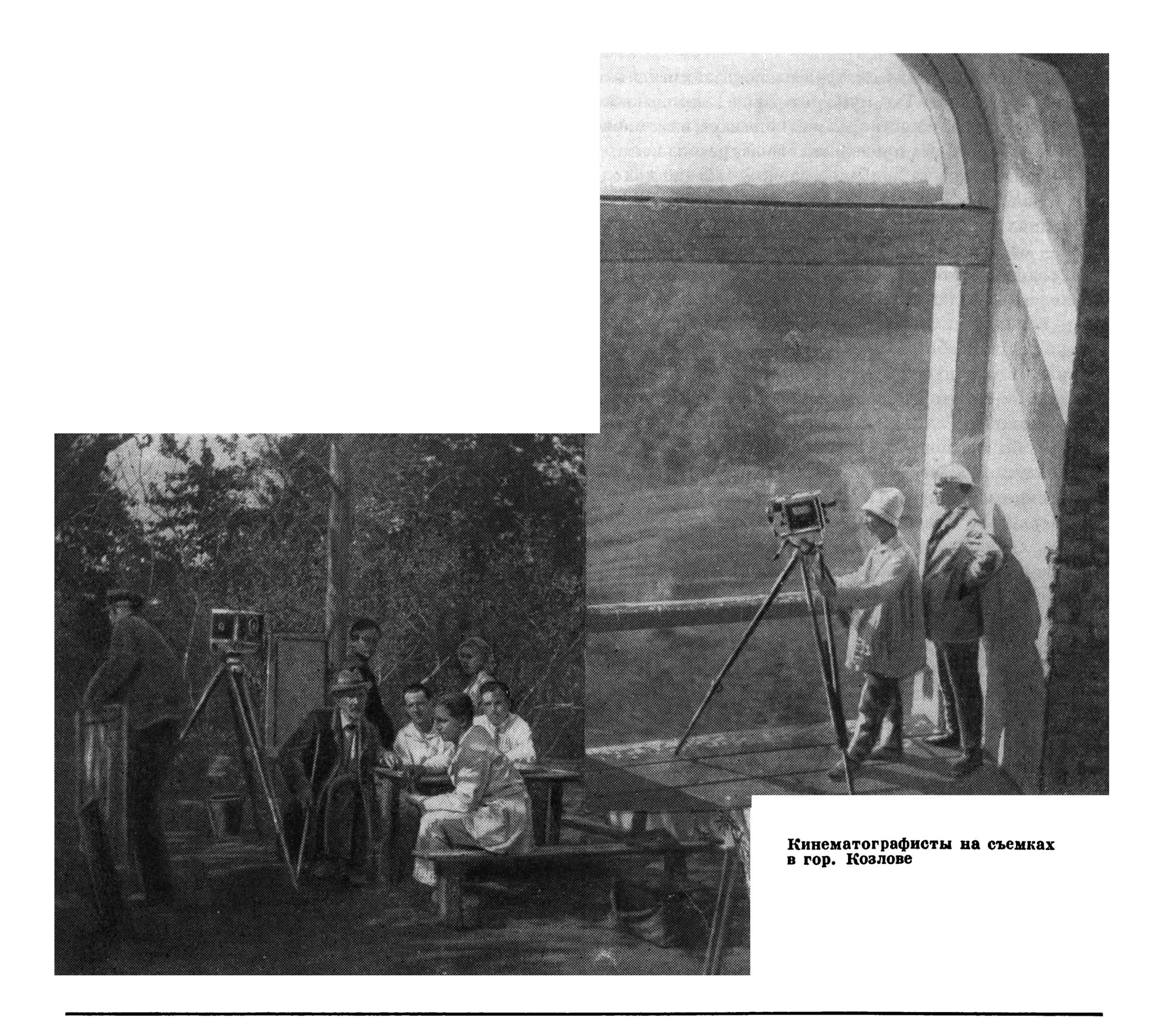
— Консультацию я, Иван Владимирович, получал от Бузулина, Горшкова и других ваших сотрудников...

— С научной стороны в основном правильно... Но как все это будет выглядеть на экране... В особенности мне неясно, как ты сумеешь показать процессы, проходящие внутри живого растительного организма... Мультипликацию я на экране еще не видел... Но по идее это меня очень волнует... И процесс двойного оплодотворения... Если дать это грубо, не вызовет ли это смех? А?..

— Мне ваши сомнения понятны. Мультипликация в научном кино может оказаться трафаретным приемом. Мы будем стремиться делать ее с наибольшим приближением к натуре. Но не натуралистически, а в мягкой манере, дающей представление как о среде, так и о самом процессе...

Иван Владимирович задумался, помолчал... потом, словно не обращаясь ко мне, а отвечая на свои раздумья самому себе, сказал:

— Да, великое дело — научное кино, как путь познания, как распространитель знания, как учитель... И аудитория его не сравнима ни с чем... Вот почему содержание научного фильма должно быть предельно конкретно, предельно ясно, без всякого отклонения от рассматриваемой темы, и даже самое сложное должно быть понятно, если, конечно, зритель не полное невежество...— Иван Владимирович посмотрел на меня в упор и сказал:— Вот ты и объясни мне, мил человек, зачем у тебя и утро в саду, и туман, и стволы деревьев.— Он перелистал страницы моего сценария и продолжал:— И насекомые вьются около плодов вишни и малины



Кинематографисты на съемках в гор. Козлове

и всякая другая чепуха, не имеющая отношения к научному материалу...

— Иван Владимирович, ведь это же поэтика кино. Это сама природа, краски, присущие ей... Картина природы, в которой живут ваши же научные идеи, имеющие прямое отношение к ней и вытекающие из законов ее. Исключить природу — значит засушить рассказ о научных идеях... Сделать фильм скучным, утомительным...

— Постой, постой... Ну ладно, пусть будет так. Поэтика, как ты говоришь, это хорошо. Она дает отдых... Но ты скажи мне, зачем у тебя Мичурин шатается без дела по аллеям сада? Это же никакого отношения к поэтике не имеет. И ходит он у тебя как неприкаянный, туда-сюда без всякой цели, как будто у него никакой работы нет...

— Иван Владимирович, ваше появление в саду, или в беседке, или у стен монастырских — все это имеет свою закономерность, ибо все, что делается вокруг, говорит о вашей практике.

Иван Владимирович поморщился и, махнув рукой, пробормотал:

— Ладно, ты только продумай, чтобы я не болтался зря, свяжи с какой-нибудь работой...

Этот разговор с Мичуриным я вспомнил позже, когда Довженко взялся за постановку «Мичурина». Александр Петрович долго беседовал со мной и сетовал на то, что я так мало снял Мичурина в своем фильме «Юг в Тамбове».

●

С весны 1926 года начались натурные съемки фильма «Юг в Тамбове». Мы опять в Козлове.

На аллее против цветущих деревьев, освещенных солнцем, уложены рельсы. На них тележка. Мы должны снять кадр прохода Мичурина на фоне цветущего сада. На стремянках девушки. В руках у них стеклянные баночки с пыльцой, кисточки, которыми они наносят пыльцу на рыльце пестика, и марлевые мешочки, которыми прикрывают опыленные цветки...

Началась съемка. Не доходя до намеченного дерева, Мичурин начинает махать руками и гневно кричит мне:

— Ты вот сейчас это снимешь. А посмотри, как у нее пальцы растопырены...— Растерявшаяся девушка прекратила работу. А Мичурин продолжает кричать: — Пыльца, конечно, на рыльце попадет, а сколько ее зря просыпется... Шура, покажи...

И Шура, племянница Мичурина, показывает...

— Горшков за этим следить должен, черт эдакий, куда он запропастился...

Съемку, конечно, пришлось прервать. Я объясняю Ивану Владимировичу, что с этой точки детали не будут видны, что через наплыв мы будем снимать руки девушки на крупном плане, отдельно и что только тогда процесс опыления, техника его, предстанет перед зрителем четко и ясно.

Проход Мичурина к дереву пришлось переснять.

●

Старый монастырский сад согнулся под тяжестью невиданного урожая. Стоял сентябрь. Наши съемки в питомнике Мичурина подходили к концу. Предстояло снять уборку урожая и беседу Мичурина с экскурсантами.

Во дворе монастыря собрались экскурсанты. Они сидели на скамьях, часть стояла. Мичурин, в длинном пальто, в шляпе, держа в руках яблоко, рассказывал о том, как он получил сорт «Бельфлер-китайка». Среди экскурсантов были старики садоводы с Алтая, из Поволжья и многих других районов нашей Родины... Иван Владимирович по-настоящему увлекся лекцией и вскоре забыл, что мы должны снимать его... Первые два общих плана были сняты без помех. Он заметил аппарат лишь тогда, когда потребовался крупный план. Иван Владимирович обратился ко мне с чрезвычайно строгим выражением лица:

— Скажи, неужели нельзя было подождать... Ведь как хорошо они слушают.— Он говорил, низко склонясь к моему уху.

— Иван Владимирович, я-то могу подождать, но ведь солнце-то не ждет, оно уходит...

Иван Владимирович поднял глаза к солнцу...

— Да, это правда, что солнце не может ждать... Только ты на мне не очень задерживайся, вот их сними...— кивнул головой в сторону слушателей.

●

В 1927 году фильм о работах И. В. Мичурина вышел на экраны страны. Вскоре стало известно, что фильм «Юг в Тамбове» имеет успех в США. По свидетельству личного секретаря И. В. Мичурина А. Н. Бахерева — показ работ И. В. Мичурина «произвел на американских ученых-садоводов неотразимое впечатление. Многие из них говорили, что этот фильм демонстрирует две вещи — интересную, высокоценную работу Мичурина и заботу Советского правительства об успешном развитии научной мысли в СССР»*.

Фильм «Юг в Тамбове» был принят как учебное пособие во многих сельскохозяйственных колледжах Америки.

●

Моя последняя встреча с Иваном Владимировичем произошла в сентябре 1934 года. Именно тогда было опубликовано постановление правительства о переименовании Козлова. Город стал называться Мичуринском. Я зашел к Ивану Владимировичу. Он сидел перед зеркалом и завязывал галстук, готовясь к митингу, который должен был состояться в городском театре. Ученому исполнилось 80 лет.

— Здравствуйте, Иван Владимирович. Сегодня большой для вас праздник, ведь подумать только — город получил ваше имя.

Иван Владимирович повернул ко мне голову — лицо его потрясло меня. Оно было бледно — глаза смотрели устало. Голос прозвучал как-то старчески, словно издалека:

— Мил человек, конечно, приятно и честь большая...— И добавил с такой тоской, неизъяснимой грустью:— Все бы, все отдал — и переименование города и все прочие почести — за несколько лет жизни. Ведь столько осталось еще неузнанного, незавершенного...

Я рассказал этот эпизод Александру Петровичу Довженко, когда он работал над фильмом «Мичурин». И если мне не изменяет память, ему пригодились эти мои впечатления от встречи с Иваном Владимировичем.

●

Позднее я сделал второй фильм о Мичурине — «Преобразователь природы». Он также имел большой успех за пределами СССР, особенно в Италии и Японии. Сокращенный вариант этого фильма под названием «Великий ученый И. В. Мичурин» был отмечен Золотой медалью и дипломом на Всемирной выставке в Париже в 1937 году.

---

* А. Н. Бахерев. Иван Владимирович Мичурин, М., изд-во «Сельскохозяйственная литература», 1949.

Г. БРУССЕ

Лето в Колтушах

Мое знакомство с академиком Иваном Петровичем Павловым произошло при несколько необычных обстоятельствах. И для того чтобы оно состоялось, понадобилась помощь нескольких сотрудников, а также членов семьи ученого.

Вскоре после окончания Киноинститута я начал работать оператором во Всесоюзном институте экспериментальной медицины в Ленинграде.

В числе других мне довелось тогда снимать опыты в лаборатории Ивана Петровича. Но ни о каком близком знакомстве с ним тогда, разумеется, не было и речи.

Но однажды вызывают меня в дирекцию ВИЭМа.

— Мы хотим возложить на вас очень ответственное задание,— сказал мне директор института.— Идею его подсказал нам сам Сергей Миронович Киров.

Надо снять Ивана Петровича Павлова. И не один раз и не два. А поснимать его так, чтоб в результате можно было смонтировать фильм. Постойте, не перебивайте, я знаю, что вы хотите возразить,— поспешно сказал директор, увидев, что я развел руками.— Вы скажете, что это невозможно, что Иван Петрович не подпускает к себе ни репортеров, ни хроникеров?! Знаем, знаем! Вот в этом-то вся и трудность.

Поймите: после скандального случая с иностранцем Иван Петрович почти совершенно не снят в кино. Да и фотографий его не так уж много. А ведь все мы смертны. Пройдет время, и вдруг окажется, что облик величайшего ученого мира так и не запечатлен. Что скажут потомки?

— Попробую, приложу все старания и умение. Но снимать, очевидно, придется все-таки тайком, иначе Иван Петрович меня просто прогонит.

Я был и горд и смущен порученным мне ответственным делом.

В тот же день у одного из сотрудников лаборатории я узнал, что это за «скандальная история», из-за которой Павлов не допускает к себе фоторепортеров и не переносит вида фото- и киноаппаратов. Несколько лет назад в Колтуши, где находился Институт физиологии, руководимый Павловым, и где он летом постоянно жил со своей семьей, приехал один известный иностранный ученый, генетик. Иван Петрович хорошо принял гостя, ознакомил его со своими работами.

Иностранец прожил в Колтушах несколько дней, часто сопровождал Павлова в его прогулках и много щелкал своим превосходным фотоаппаратом.

Каждый день рано поутру Иван Петрович отправлялся вниз по березовой аллее к пруду, где специально для него была построена купальня. Ежедневное купание входило в точный, никогда не нарушаемый распорядок дня ученого.

Однажды гость вызвался проводить его до купальни. Конечно, только до дверей. Купался Павлов всегда один. Прошло время, и иностранный ученый уехал. А еще через несколько месяцев в руки Ивана Петровича попал шикарно иллюстрированный иностранный журнал, обложку которого украшала большая фотография: «Великий русский физиолог И. П. Павлов купается!»

Оказывается, нетактичный гость вслед за Павловым подкрался к изгороди купальни и через дырку забора снял Ивана Петровича. Для падкой на сенсации американской публики снимок был очень эффектен: великий ученый Иван Павлов весь в брызгах, как ребенок, радостно плещется в воде.

Трудно передать возмущение и гнев Ивана Петровича. И без того не любивший шумихи и рекламы, отныне он раз и навсегда закрыл к себе доступ репортерам и недоверчиво стал относиться к фотоаппаратам даже в руках своих сотрудников.

Вот в этих-то условиях мне и предстояло снять фильм о жизни и работе нашего прославленного соотечественника.

Начал я с того, что приспособил к объективам двух наших съемочных камер призмы — к своей и к камере моего помощника (был у меня такой — молодой парень Миша Кранерт, студент Киноинститута). Призма видит изображение под прямым углом, и аппарат снимает не то, на что он нацелен, а то, что находится сбоку. Отныне, отправляясь в Колтуши на съемку опытов с собаками или обезьянами, мы всегда брали с собой эти призматические обманки.

Однажды Иван Петрович подошел к вольеру, где мы снимали Рафаэля. Обезьяна в это время складывала пирамиду из ящиков.

Я моментально нацепил на объектив наше хитрое устройство и направил его на Рафаэля. В глазке аппарата показалось изображение Ивана Петровича.

Мотор зажжужал, пленка завертелась, и таким образом был снят первый кадр. Я, как сейчас, помню его: Иван Петрович в белом чесучовом пиджаке, с галстуком-бабочкой и в светлой панаме, опираясь на палку, что-то объясняет своему сотруднику,

Глава из документальной повести «Из фильма в книгу», где изменены фамилии рассказчика и его коллег-кинематографистов.

резкими движениями руки указывая на пирамиду, которую строит Рафаэль.

Дальше пошло легче. Легче в том смысле, что я постепенно стал меньше опасаться и переживать. Таким незаконным, тайным путем было сделано еще много других кадров в лаборатории — во время опытов с обезьянами и собаками.

Иван Петрович за работой снят! Ну а дальше что? Решил попробовать снять его незаметно, издалека, когда он подъезжает к зданию ВИЭМа.

Напротив лаборатории возвышалась так называемая «башня молчания». В этом высоком (в форме башни) здании в полной тишине звуконепроницаемых камер производились опыты по изучению высшей нервной деятельности животных. В массивных стенах башни было прорублено всего несколько окон, и одно из них выходило как раз на подъезд лаборатории.

Я спрятался у окна. С идеальной точностью, как всегда ровно в девять часов, из-за угла показалась машина, из нее вышел Павлов и, опираясь на палочку, чуть прихрамывая, направился к лаборатории. Одновременно из подъезда навстречу Павлову вышел научный работник (с которым я заранее договорился), поздоровался с Иваном Петровичем. С минуту они разговаривали как раз там, где я предполагал. Мне удалось снять их и на общем плане и, переменив объектив, крупно, во весь экран.

Ну вот и это снято. А дальше что?

Ничего больше я придумать не мог и пошел к директору института.

— Лев Николаевич,— сказал я ему,— я снял все, что в моих силах, ничего больше я придумать

И. П. Павлов с семьей за обедом

И. П. Павлов и директор ВИЭМа Лев Николаевич Федоров

не могу. Снимать так дальше — это значит повторяться. Так картины не сделаешь.

— Успокойтесь. Мы уже все обдумали. Поезжайте в Колтуши. Необходимо познакомить вас поближе с Иваном Петровичем, и в этом обещал нам помочь Владимир Иванович.

Профессор физики Владимир Иванович Павлов, сын Ивана Петровича, принял самое горячее участие в наших планах и даже вступил с нами в «тайный сговор».

В середине июня я и Кранерт переселились в Колтуши. Днем снимали Розу и Рафаэля, в свободное время гуляли, купались, загорали. Но у меня появилась и еще одна обязанность — городошного болельщика: Владимир Иванович предложил мне, не стесняясь, приходить на городковый плац смотреть на игру в «рюхи».

Игра в «рюхи», иначе говоря в городки, была любимым развлечением Ивана Петровича. Каждый вечер ровно в 7 часов на плац за зданием биостанции, как на работу, являлись участники городошных состязаний.

Играли и научные работники, и служители, и академики, и пожарные — все, кто умел метко бросать палки.

На нескольких скамейках, поставленных вокруг плаца, размещались зрители: служащие биостанции и члены их семей. К зрителям присоединился и я.

Иван Петрович был не только большим любителем городков, но и прекрасным игроком. Силы в его ударах было немного, и потому эффектное «разжигание» новой фигуры он предоставлял более молодым игрокам. Но когда дело доходило до вышибания одиночных городков, то тут, пожалуй, не было ему равных. Палка, посланная его рукой, летела, как-то странно кувыркаясь в воздухе, и казалось, она не долетит до «городка». Но нет, долетала, каким-то

хитрым манером одним из концов задевала городок и обязательно вышибала его.

Сам Иван Петрович при этом, чуть не падая, сильно наклонялся вперед, выпрямлялся одновременно со щелчком палки о городок и отходил довольный, удовлетворенно поглядывая вслед катящейся деревяшке. Недаром у дверей его дома в Колтушах висела доска с надписью: «Здесь жил президент силломяжской Городковой Академии — Иван Павлов, победоносно сражавшийся и на местном стадионе».

Эту почетную доску соорудили его ученики и последователи как в науке, так и по городкам — академики Быков и Сперанский. До Колтушей Павлов жил в местечке Силломячи.

Безмолвным и скромным зрителем я просидел на скамейке более недели. Но однажды Владимир Иванович предупредил меня:

— Приготовьтесь, сегодня вам придется показать себя. Я договорился с одним из постоянных игроков, и он, ссылаясь на ушибленную руку, не выйдет сегодня на плац. Чтобы не срывать игры, мы предложим вашу кандидатуру взамен выбывшего.

Был я тогда молод, силен и играл в городки неплохо, во всяком случае, не хуже, чем большинство остальных участников. А тут уж решил показать все, на что я способен, чтобы только завоевать симпатию Ивана Петровича.

На скамейку я уселся чуть ли не за час до начала игры. Ровно в семь явились игроки и стали собираться зрители. В этот день, уж не знаю почему, зрителей было особенно много. Случайно или нет, но из Ленинграда приехал навестить Павлова директор ВИЭМа Лев Николаевич.

Пора было начинать игру, но одного из игроков все еще не было.

— Папа, я ведь чуть не забыл: еще днем Зебольд просил предупредить, что он сильно ушиб руку и, наверное, долгое время не сможет играть. Вместо себя он выдвигает кандидатуру Бориса Александровича, — и не давая возможности Ивану Петровичу возразить, Владимир Иванович обратился ко мне: — Боря, а вы хорошо играете?

— Ничего,— пробормотал я.

— Дайте ему палки, пусть покажет, на что способен,— не очень довольно буркнул Иван Петрович.

Я взял палку, вышел на заднюю черту и попросил поставить мне «пушку». Именно на этой фигуре я целый день тренировался.

Сейчас я решил показать класс игры.

Размахнувшись, я с силой пустил палку но... то ли я слишком напрягся, то ли от волнения, но... эта ответственнейшая в моей жизни палка вырвалась у меня из руки и полетела не туда... совсем не туда... Она ударилась об угол здания и отшибла добрый кусок штукатурки!

— Отнять у него палки! Немедленно отнять!— закричал Иван Петрович и даже топнул ногой.— Так он нас всех здесь перебьет!

Палки у меня не отняли, я их сам бросил и поплелся к скамейке, сопровождаемый презрительными и сочувствующими взглядами всех свидетелей моего позора.

Мне хотелось немедленно бежать из Колтушей и больше никогда уж туда не возвращаться. На скамейку я не сел, а встал в сторонке, чтобы при первой же возможности незаметно скрыться. Я смутно слышал обрывки фраз.

Голос Владимира Ивановича:

— Ведь это же от смущения, вообще-то он хорошо играет!

Голос одного из игроков:

— Удар-то сильный, да толку мало.

Голос Льва Николаевича:

— Это от чрезмерного старания, я играл с Борисом Александровичем и ручаюсь за него.

Голос Ивана Петровича:

— А что нам от вашего ручательства? Убьет — что с вас возьмешь?

Все кончено, как пережить такой позор! Скорей уходить!

Но вдруг снова голос Ивана Петровича:

— А впрочем — была не была. Дайте ему еще раз палки. Пусть попробует. Только отойдите все назад.

Сжалился!! Наверное, вид у меня был действительно жалкий.

— Ну-с, Борис Александрович, что же вы?— это опять Иван Петрович.— Давайте, давайте!

Ого, даже мое имя запомнил! Я опять вступил на плац.

Поставили мне одиночный городок, и я вышиб его.

Поставили мне мою любимую пушку, я вышиб и ее.

Теперь уже меня переполняли радость и гордость. Снова засветило солнце и запели птицы!

— Ну что, принимаем? Рискнем? — спросил Иван Петрович.

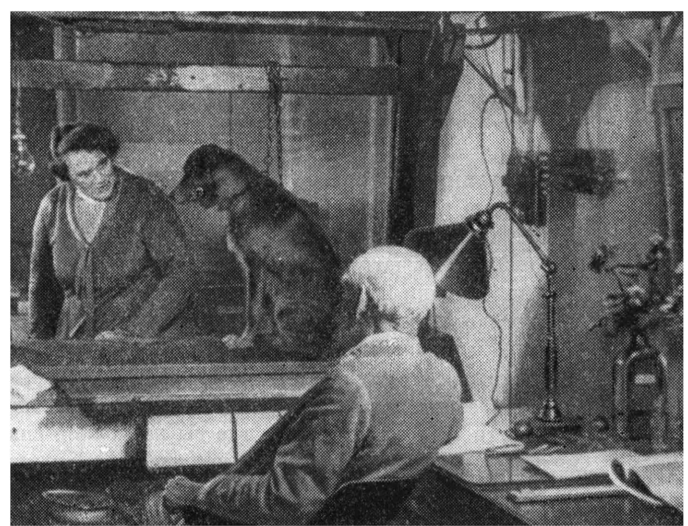
Итак, впредь до выздоровления «заболевшего» Зебольда я все-таки принят в команду Ивана Петровича!

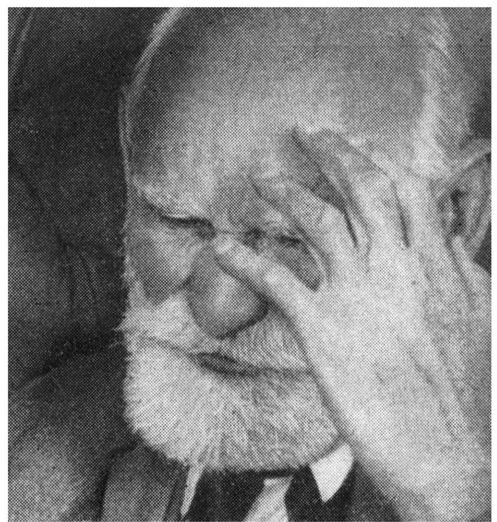
Главной моей целью стало — почаще общаться с Иваном Петровичем, чтобы в какой-то степени он признал во мне своего человека.

Примерно через неделю кое-что в этом смысле было уже достигнуто и Зебольд по договоренности с нами «поправился».

Прошло несколько дней, и однажды днем Владимир Иванович сказал мне:

— Боренька, мне кажется, что пришло время! Зарядите и приготовьте вашу аппаратуру, но уже без всяких там призм. Рискнем сегодня начать.





Лаборатория по изучению условных рефлексов. И. П. Павлов рассказывает об опытах над Рафаэлем

Только действуйте, пожалуйста, спокойно, без всякого нажима, как будто даже и нехотя, но слушайте меня во всем.

Вечером как всегда я сидел на скамейке.

— Слушай, папа,— внезапно заговорил Владимир Иванович — наверное, интересно было бы нам посмотреть на себя со стороны. Представь себе, как любопытно будет нам зимой просмотреть на экране, как мы состязались здесь летом. Да и всех зрителей заодно бы снять. Верно, девочки? — это уже относилось к Маечке и к Милочке, которых Иван Петрович обожал.

— Конечно, конечно, давайте снимемся,— обрадовались девочки.

Иван Петрович молчал. Владимир Иванович знал, что делает, и продолжал «плести интригу».

— Боренька, а у вас случайно не найдется немного лишней пленки? Не могли бы вы уделить нам толику?

— Немного найдется, Владимир Иванович. Только как я буду отчитываться за пленку?

— Ерунда, попросим Льва Николаевича — он разрешит. Это я беру на себя.

— Надо ли это? — неуверенно сказал Иван Петрович.

— Надо, надо! — закричали девочки, и Владимир Иванович подмигнул мне.

Через десять минут мы с Кранертом вернулись с легкими камерами в руках.

— Владимир Иванович, я буду главным образом снимать город и городки. — Нам ведь интереснее всего видеть результаты игры — так ведь?— сказал я громко.

— Конечно. Но не забывайте и игроков.

И я начал снимать. Всех подряд. В том числе и Ивана Петровича, когда наступала его очередь бить.

Первое время Иван Петрович немного морщился, ударив, быстро отворачивался от моего аппарата и отходил, но под конец игры перестал обращать на меня внимание. Я этим пользовался и снимал его, даже когда он отдыхал или с кем-нибудь разговаривал.

Играл он очень увлеченно. Если он не попадал в городок, а это бывало крайне редко, то горестно взмахивал руками и сам себя называл «мазилой». Своим удачным ударом он искренне радовался. Было у него и еще любимое словцо — «шевелило». Он адресовал его тем, чья палка, задев за городок не вышибала его, а только шевелила.

С этого дня наш съемочный аппарат стал постоянным гостем на городошном плаце. Снимаю я или не снимаю, а аппарат стоит наготове, и Иван Петрович поневоле все больше и больше привыкал и ко мне и к аппарату.

Это позволяло мне расширить круг съемок.

А однажды он сказал мне:

— Сегодня Лев Николаевич приедет, неплохо бы и его в вашу картину.

Правда, он сказал не «в нашу», а «в вашу» картину. Но ничего. Значит, все-таки признал наше право на съемку.

●

Раз в неделю и зимой и летом происходили знаменитые «павловские среды», то есть встречи Ивана

И. П. Павлов и М. К. Петрова на «павловской среде»

Петровича со своими ближайшими учениками. На этих встречах обсуждались все назревшие за неделю вопросы.

В один из погожих летних дней я попросил сотрудников биостанции перенести очередное заседание «среды» из конференц-зала, где было темно, под открытое небо.

И вот в саду вокруг большого стола на стульях и скамейках расположилась «среда». Чтобы не мешать их работе, мы с Мишей замаскировались в соседних кустах. Но через несколько минут Иван Петрович все же разглядел нас, и по его лицу пробежала первая тень неудовольствия.

Нахмуренные брови Павлова были первым отдаленным предвестником будущей возможной грозы.

●

И все же до сих пор съемки шли удачно. Посмотрев вместе с директором института и Владимиром Ивановичем заснятую пленку, мы убедились, что материал интересен. И если добавить сюда еще отдельные куски, снятые нашими и зарубежными хроникерами (Павлов по пути в Испанию и Англию), а также выступления Павлова на конгрессах и съездах, то может получиться вполне законченный фильм о жизни Ивана Петровича.

— Все хорошо,— сказал Лев Николаевич,— не хватает, мне кажется, только одного — Павлова в кругу семьи.

— Как же,—пробовал протестовать Владимир Иванович,— сняты Маечка и Милочка, снят я, попала в кадр и моя жена — не хватит ли?

— Нет, Владимир Иванович, это еще не семья. Да и как же можно без Серафимы Васильевны? Мы вас убедительно просим: уж выдумайте что-нибудь.

И Владимир Иванович придумал. Придумал снять всю семью во время обеда.

Точность и пунктуальность Ивана Петровича наложили отпечаток на весь уклад его семейной жизни. Обедали Павловы в точно определенный час. И взрослые и дети откладывали свои дела и являлись за семейный обеденный стол без опозданий.

Владимир Иванович сказал мне:

— Выберем ясный, теплый денек. Я попрошу перенести обед из столовой, где вы не можете снимать, на веранду. Папе я заранее ничего не скажу: он может не согласиться. А так уж будет поздно. Эх, была не была!

«Эх, была не была»,— подумал и я, так как уже предчувствовал возможность осложнений и неприятностей.

Наступил день, когда мы решили снимать обед. День теплый, солнечный, один из последних сверкающих дней недолгого ленинградского лета. В этот день с раннего утра я уехал в город за особо чувствительной пленкой, которую мои друзья с киностудии обещали достать мне специально для этой съемки.

Перед отъездом, я просил Кранерта чтобы он, пользуясь хорошей погодой, поснимал еще цветники сада и парк.

Ну а Кранерт, пользуясь свободой действия, решил поразить меня своими хроникерскими, операторскими способностями и развернулся вовсю. Он взял ручную камеру и отправился спозаранок на березовую аллею, ту самую аллею, по которой Иван Петрович обыкновенно спускался по утрам к своей купальне.

Вспомните теперь случай с иностранным гостем, и вам станет понятно, какое впечатление произвела на Ивана Петровича фигура кинооператора.

Когда я приехал, Кранерт смущенно пересказал мне случившееся. Иван Петрович заметил его шагов за двадцать, раздраженно махнул на него рукой и затем свернул на боковую тропинку, чтобы в обход пробраться к купальне.

Я так и обомлел: через два часа должен состояться обед на веранде.

Что же делать?

Я попробовал было вызвать Владимира Ивановича из лаборатории, но ничего не вышло: когда Иван Петрович на опыте — никто не рискует его тревожить.

Время подошло к двум часам.

Установив аппарат в дальнем углу веранды, я зарядил полную кассету пленки в сто двадцать мет-

ров, навел на фокус, все проверил и, ни жив ни мертв, без пяти два стал в своем углу. Была не была! Будь что будет!

Ровно в два внесли миску с супом. Сразу же прибежали дети, и начали собираться взрослые. Я включил мотор, когда жена Ивана Петровича Серафима Васильевна заняла свое место во главе стола. Я успел сказать собравшимся: «Пожалуйста, не смотрите в сторону аппарата». Тотчас же открылась дверь, и на веранду вошли отец с сыном.

Аппарат тихо журчал, а я стоял за ним совершенно неподвижно, поэтому в первый момент Иван Петрович ничего не заметил. Ему налили супу, и он начал есть.

Все это время Владимир Иванович что-то громко рассказывал отцу, звуком голоса заглушая работающий мотор.

Но нельзя же говорить бесконечно... И когда Владимир Иванович умолк, в наступившей тишине стал отчетливо слышен шум мотора. Мне он показался грохотом мчащегося в туннеле курьерского поезда.

Услышав посторонний звук, Иван Петрович огляделся и вдруг увидел меня. Я смотрел в глазок аппарата и встретился со взглядом Павлова только через объектив... Но все равно зажмурился.

Через секунду открыв глаза, я снова увидел Ивана Петровича. Опершись о стол обеими руками, он что-то очень громко, почти крича, говорил Владимиру Ивановичу.

Я расслышал только несколько фраз:

— Ну городки, ну прогулки! Но для чего понадобилось снимать акт приема пищи? А дальше, что вы еще затеете? Нет, уже, Володя, довольно!

У меня хватило сообразительности, вернее сказать нахальства, одним движением переставить объектив и поправить фокус, чтобы снять сидящих за столом всех вместе. Затем, не выключая мотора, я выскользнул в открытую дверь веранды и поспешил скрыться за углом. Аппарат продолжал съемку уже без меня, пока не кончилась в кассете пленка.

Позднее, когда снятая сцена обеда все же вошла в фильм, этой беседе за семейным столом пришлось, конечно, дать несколько другое объяснение. Хорошо, что на немом экране не слышно было, как бранится Иван Петрович.

В этот злополучный день меня ждала еще одна непредвиденная неприятность.

Был седьмой час чудесного летнего вечера. Над парком кричали галки. Под горой белела колокольня колтушинской церковки. От поблескивающего внизу пруда несло прохладой. Вдалеке двигалась странная повозка — это возвращался с опыта на пруду Рафаэль.

Для фильма нужно было снять несколько пейзажей!

В нашем распоряжении был небольшой открытый полугрузовичок— «пикап» и еще 2—3 часа солнечного времени. Для быстроты я попросил Кранерта расставить треногу прямо в открытом кузове машины, чтобы потом с ходу снять все, что нужно.

Два месяца назад здесь на этом самом месте так удачно были сняты первые кадры. Я тогда был доволен, почти счастлив... а сегодня...

Сегодня, как передал мне Владимир Иванович, из-за меня даже игра в городки не состоится. Я посмотрел на часы — было ровно семь.

— Поехали! — сказал я шоферу, и в этот момент вдруг из-за угла биостанции вышел, опираясь на палочку, Иван Петрович!! Он все-таки пришел играть в городки!!

Пройдя несколько шагов, он увидел вдруг за забором машину, киноаппарат... и, конечно, меня. Третий раз за этот проклятый день он сталкивался с засадой.

В эту минуту я ожидал всего, что угодно — грозного крика, взрыва гнева, удара грома или даже вспышки молнии, но только не того, что произошло: Иван Петрович на секунду остановился, затем круто повернулся и быстро, прихрамывая, скрылся за углом здания. Да, да, он не просто ушел, он убежал!!

Вот и все! Мое тогдашнее состояние можно не описывать.

●

Через несколько месяцев поздней осенью я привез в Колтуши фильм «Жизнь бабочки». И показал его Ивану Петровичу.

«Примирение», если можно так сказать, состоялось.

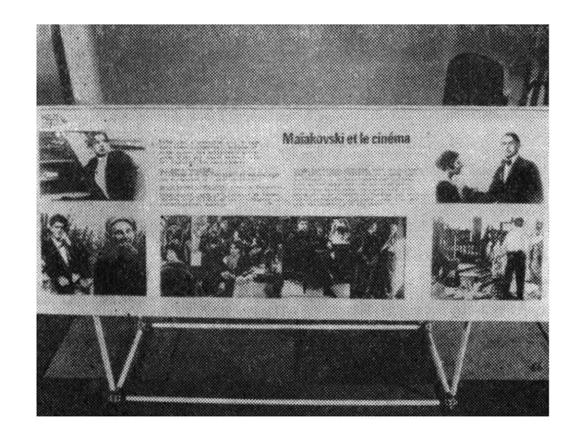
Правда, одну ехидную фразочку он все-таки бросил. Указав на кинопередвижку, он спросил:

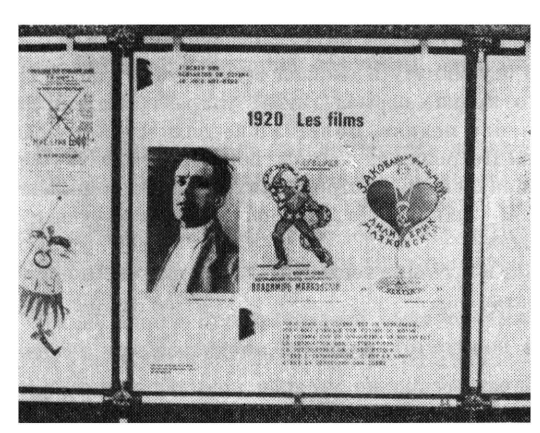
— А этот аппарат только показывает или умеет тайно снимать? — Но потом сразу же заговорил о бабочках.

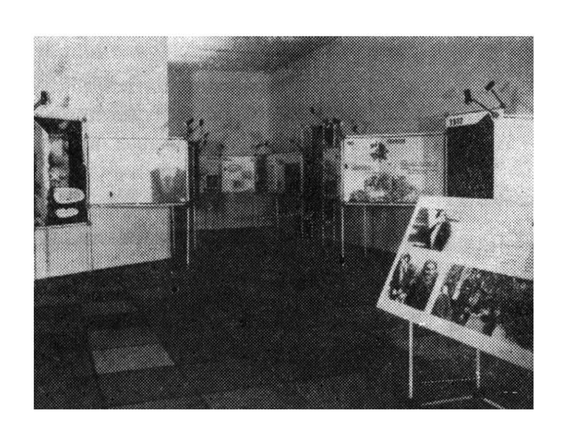
Маяковский снова в Париже

la municipalité de montreuil et elsa triolet
vous invitent au vernissage de l'exposition
la vie illustrée de maïakovski
poète russe (1893-1930)
scénario d'elsa triolet mis en images par alexandre chem

et à la projection du film "la demoiselle et le voyou"
avec maiakovski dans le rôle principal (1918)
lecture de poèmes par les poèmiens et vicky messica'







«Жизнь русского поэта Маяковского в иллюстрациях. Сценарий Эльзы Триоле. Оформление художника Александра Шема».

Выставка, посвященная творчеству поэта, совершает свой путь по Франции. Ее маршрут — Париж, Марсель, Лион, Аржантейль. Почему возникла эта выставка, почему там появился на экране фильм «Барышня и хулиган»? «Потому что Владимир Маяковский — русский поэт, ниспровергнувший все предшествовавшие поэтические концепции. Потому что неизмеримо его влияние на следующие поколения. Потому что он отдал свою жизнь поэзии и свою поэзию революции. Потому что в нем Октябрьская революция нашла своего поэта. Потому что поэзия Маяковского, считавшаяся недоступной, когда он начинал, стала в его стране понятной и необходимой, как родной язык. Потому что он прочитан миллионами. Потому что, если человек и его произведения достигают такого величия, хорошо, чтоб его лучше узнали во всем мире» (Эльза Триоле). Стараясь не упустить ничего значительного в творчестве поэта, устроители выставки не обошли и его работу в кинематографии.

«1920. ФИЛЬМЫ» — на стенде плакаты из трех его фильмов и цитата:

«Для вас кино — зрелище. Для меня — почти миросозерцание.

Кино — проводник движения.

Кино — новатор литератур.

Кино — разрушитель эстетики.

Кино — бесстрашность. Кино — спортсмен.

Кино — рассеиватель идей».

Другой стенд — «Маяковский и кино». Фото из фильмов с его участием и краткие сведения о друзьях-кинематографистах. Кулешов, Барнет, Дзига Вертов, Эйзенштейн.

И всюду будет демонстрироваться фильм «Барышня и хулиган», в котором Маяковский сыграл главную роль.

Журнал «Ар и луазир» в связи с «Барышней и хулиганом» вспоминает «сдержанное мастерство Мака Сеннета». «Действие излагается сжато... предвосхищая, а подчас и превышая лучшее, что есть у Чаплина».

Фильм «Барышня и хулиган», — пишет Жорж Садуль в «Леттр франсэз»,— почти неизвестного Славинского своей непосредственной и трогательной простотой предвещает «Мать» Пудовкина.

Вс. ИВАНОВ

Часовой у Смольного

Всеволод Иванов оставил большое литературное наследство. Кроме шести законченных, но не напечатанных при его жизни романов (два из которых «Эдесская святыня» и «Вулкан» включены сейчас в двухтомник, выпускаемый издательством «Художественная литература») его архив содержит много не поставленных на театре пьес и несколько не осуществленных в кино сценариев.

К числу таких неосуществленных работ принадлежит и предлагаемый вниманию читателей журнала «Искусство кино» сценарий «Часовой у Смольного».

Всеволод Вячеславович долго работал над этим сценарием, фильм по которому предполагал поставить режиссер Леонид Луков.

Писатель не преследовал цели сохранить документальную и хронологическую точность событий того времени (так, например, выступление Ленина в бронетанковых мастерских Арсенала имело место значительно раньше — в апреле, а не в октябре; жил Ленин перед Октябрем не на той квартире, о которой говорится в сценарии; персонажи, действующие в этом произведении, так же как и сцена на колокольне, вымышлены), он ставил перед собой задачу передать дух времени и в образе Ленина показать не только его гениальность, но и присущие ему теплоту, простоту, человечность.

Отсюда многочисленные поиски, так и оставшиеся не вполне завершенными.

Сценарий подготовлен к печати Т. В. Ивановой.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

В. И. Ленин.
Свердлов.
Дзержинский.
Подвойский.
Невский.
Антонов-Овсеенко.
Бонч-Бруевич.
Матвей Григорьевич Пинягин, рабочий артиллерийского завода «Г. И. Калмыков и сын».
Матрена Терентьевна, его жена.
Яков, его сын.
Даша, их приемная дочь.
Прасковья Терентьевна Ипатова.
Сергей, ее сын.
Ольга, жена Сергея.
Глеб Иванович Калмыков, заводчик и политический деятель, глава «Политического центра».
Подполковник Борис Калмыков, его сын.
Василиса Глебовна, его дочь.
Полковник Сведомский.
Анна Николаевна, певица.
Камаев, **Челядников**, **Щедров** — сибиряки, делегаты Второго съезда Советов.
Юнкер Лопачев.
Курносый юнкер.
Члены «Политического центра»: **подполковник Сизов**, **Банин**, **Куманский** и пр.
Рабочие завода «Г. И. Калмыков и сын».
Врач больничной кассы,
Марья Владимировна, врач ялтинского санатория.
Фельдфебель Осипов из Инженерного замка.
Народ.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

1. Юнкер Лопачев, тощий, зеленолицый, нехотя выходит из помещения типографии «Правда» и направляется к подполковнику Борису Калмыкову, командующему «операцией».

Жара! Юнкера хотя одеты легко, но жара, терзающая в последние дни Петроград, мучает их. Больше, чем совесть: они ведь превосходно знают, зачем их сюда привели и зачем они оцепляют переулок, где печатается «Правда».

Совесть мучает, пожалуй, лишь одного юнкера Лопачева:

— Господин подполковник!

Подполковник, заложив руки за спину, стоит посреди переулка на самом солнцепеке. Конь его — великолепный серый донец — глубоко дышит, а подполковнику жара нипочем: ему нравится служить Временному правительству и нравится, что он служит исправно.

— В типографии среди задержанных нет ни одного видного большевика.

— Значит, прячутся на рынке и ждут, когда мы уйдем. Оцепить рынок, обыскать! Сообщить юнкерам, что ловим немецких шпионов.

Юнкер Лопачев мнется. Зато подполковник решителен:

— Юнкер Лопачев. Мне нужна от вас не мораль, а Ленин. Сюда со статьей ждут Ленина! Статью, юнкер, можете взять себе, а мне его голову. Типографские машины?

— Исправны.

— Сломать.

2. Юнкер Лопачев проходит в машинное отделение типографии. Здесь уже приготовлены жерди и доски. Юнкера оттесняют протестующих печатников. Юнкер Лопачев всплескивает руками:

— Ужасно! Я бывший корректор, господа, а подполковник Калмыков приказал уничтожить эти машины.

Его жалобный тон никому не интересен. Под крики «браво» и «круши» юнкера вставляют доски в машины и включают ток. Валики машин выворочены. Наборы рассыпаны. Реалы со шрифтами опрокинуты.

Юнкер Лопачев отворачивается и смотрит во двор — со скорбью, конечно. Вот и все, что сделал юнкер Лопачев.

Сценарий печатается с некоторыми сокращениями.

3. Вбегает совсем молоденький юнкер. Весь сияя, кричит:

— Господа! Кажется, поймали Ленина. Сейчас, наверное, самосуд начнется.

Юнкера, весело смеясь, толпою бегут вниз по лестнице. Юнкер Лопачев, косясь, прошептал соседу:

— Самосуд? Как самосуд? Ленина надо доставить к премьеру Керенскому... судить...

— Ну-у? А и премьер скажет, что лучший пример...

И юнкер жестом показывает — веревку вокруг шеи и кверху.

4. Канал. Жарынь! Вот лето, так лето! От жары ослаб не только человек — вся природа. Деревья хорохорились-хорохорились — столицу украшают, но под конец и они сникли. Канал, и без того во время войны заваленный грязью и отбросами большого города, обмелел самым позорнейшим образом.

Ленин со статьей в кармане пиджака и пачкой газет под мышкой не спеша выходит к берегу канала.

5. Пригородный пароходик «Святая Анна», крошечный, почти катер, храбро борется и с жарой и с мелями. Пароходик трещит, пыхтит, гулко грохочет в пустынных и голодных домах набережной и отважно подкатывает к пристани, направо от которой — мост через канал и против моста — рынок.

По сходням хлынули пассажиры, оборванные, истощенные. Среди них немало рабочих завода «Г. И. Калмыков и сын», что виден за рынком. Приехавшие смотрят напряженно, встречающие еще напряженней. Но ничто не изменилось в городе, и нет перемен за городом. Город предлагает мену, деревня дорожится; те и другие ругаются.

— Какие новости, отец? — спрашивает кто-то с берега.

— Да какие ж? На престоле все тот же Керенский, в руках у нас все те же керенки, а в брюхе — каторга.

Строгий сюртук, проходя:

— Я бы просил, гражданин, вежливей отзываться о премьере!

Рабочая фуражка кричит сюртуку:

— А вы б его вежливо отозвали, пока мы ему вежливо не поддали...

И рабочий показывает, куда они поддадут Керенскому. Народ на пароходе хохочет, хохочет и Ленин.

Подходит Свердлов и тихо, через плечо, говорит Ленину:

— Вокруг «Правды» плохо. Дозвониться невозможно. Связисты исчезают.

— Видите? — И Ленин показывает глазами на мост, по которому маршируют юнкера.

6. Комната Пинягиных в «рабочих казармах» неподалеку от артиллерийского завода Калмыкова. Рабочие казармы выстроены во время войны. Если до войны подобные дома строились отвратительно, то теперь они вообще слеплены кое-как. Хмуро, угрюмо, грязно. Стены сырые, а узкие окна бросают на бедный скарб рабочих мучительно-серый и мрачный свет.

А за окнами голодно и хрипло орет рынок. С канала слышны гудки пароходика и маршировка юнкеров по мосту.

Собрались все Пинягины и все Ипатовы, кроме Сергея.

Врач из больничной кассы, осмотрев Дашу, обращается к ним как-то уж чересчур спокойно:

— Лихорадочное состояние обусловлено жарой. Через неделю исчезнет. Рецепт на столе. Не волнуйтесь, девица.

Даша говорит весело:

— А я и не волнуюсь. Это они.

— Прекрасно, прекрасно.

На лестнице врач, потеряв бодрость, говорит Якову:

— Туберкулез.

— Чахотка,— всплескивая руками, восклицает Яков.

— Именно, чахотка. В сильнейшей степени. Надо немедленно на юг. Прежде чем у нее увеличится кровохарканье, скажем, вдвое. Безотлагательно — на юг.

Поспешно подбегает Сергей Ипатов, стройный, кудрявый, румяный, в солдатской форме. Брови его круто сдвинуты, взгляд сосредоточен. Увидев Якова, Сергей остановился подле него, прислонился к стене. Тяжело дыша, он тупо смотрит на уходящего доктора.

— Ты что, Сергей? Что с тобой?

Сергей помахал у подбородка рукой. Ничего, говорит этот жест, но неплохо бы испить воды. Пьет. Сильнейшее волнение владеет им. Выпив воды и сделав над собой усилие, Сергей поборол слабость:

— Пойдем, Яков. Беда.

— Да и у нас горе: Даша-то...

— Про Дашу после. Ключи с тобой?

Яков подает ключи.

— Сколько комнат снял?

— Шесть.

7. Они спускаются по лестнице. Внизу их уже ждут рабочие. Сергей спрашивает, глядя на ключи:

— Которая самая надежная?

— Да, должно быть, вот эта: у певички трактирной. Она испугалась, что я пришел снимать комнату. Вроде за сыщика меня приняла?

— Не знаю.

— Но испугалась, даю слово. А там обрадовалась. Лучше к ней. Понравилась она мне, не знаю чем.

— Можно и к ней,— задумчиво говорит Сергей.

Раздавая ключи рабочим, Сергей сказал:

— Возле моста встретите товарища Свердлова: он разъяснит ваши действия. Быстрей! Юнкера «Правду» громят.

Когда рабочие ушли, Сергей почувствовал некоторое облегчение и спросил, глядя на ключ:

— Певичка трактирная, говоришь?

— В трактире поет. У нее любовь, ей не до нас: на ней хочет жениться офицер Генерального штаба.

— Ну? Хороша, что ли?

— К нашему рабочему классу понимающая. Сначала испугалась, даже вся задрожала. А потом, когда сказал, что снимаю для друга, коммерсанта мелкого из Сибири, отошла.

— Не выдаст? Не догадается?

— Где там! А кто он-то?

Сергей шепчет на ухо:

— Пойми: приказ Керенского об его аресте есть! Ты проведи на конспиративную. Не через рынок, а через дворы.

Яков посмотрел в суровое лицо Сергея, окаймленное длинными светлыми кудрями, вспомнил, тоже суровое, лицо врача и сказал:

— А Дашу-то, брат, надо на юг. Безотлагательно! А на какие шиши?

И двоюродные братья расстались.

— Чахотка, на юг,— идя и шевеля растопыренными пальцами, бормотал Яков.— Мясом бы теперь ее кормить, белым хлебцем... А откуда взять? Сколько билет-то на юг стоит?

8. Яков находит Свердлова и Ленина на рынке.

— От Сергея я.

— Пинягин Яков?— спрашивает Свердлов.— Я вас знаю.

— Поведу через дворы.

— Юнкеров чтоб не встретить

— Они в этом месте не ловки ходить. Кого вести?

— А вот товарища Иванова.

— Доведу.

И они, покинув Свердлова, углубляются во дворы.

9. В первом дворе, куда попадают они, сразу же наталкиваются на сцены голода. Булочник, стоя на пороге подвала, кричит матерям и детям:

— Граждане! Хлеб продается по карточкам в продовольственных магазинах. А белой муки вообще нету!

Очередь кричит:

— Больные, белого хлебушка нам!

И какая-то костистая баба в полосатом платье орет Ленину, который идет близко от очереди:

— А ты куда без очереди?— И обращаясь к прочим:— Делегацию выбрать к Керенскому!— Указывая на Ленина:— И этого тоже в делегацию: все равно его очередь последняя!

10. В следующем дворе женщина с бледным и злым лицом, держа девочку-подростка за руку, идет мимо Якова к воротам, где видны пролетка и спина извозчика. Она коротко бросает Якову:

— Согласилась! Сколько я ее уламывала, а как сказала, что куль муки, так и согласилась.

— Кто это?— тихо спрашивает Ленин.

— Мать. Девочка-то вместе с нашей Дашей в гимназии училась. Теперь, так понимаю, дочь спекулянту продает — за куль муки. Голод, будь он проклят!

Кулаки у Ленина сжимаются.

11. Подходят к двору какого-то лазарета. Сторож направляется было к ним. Яков бросает: «Свои, Саша!»— и сторож пропускает.

Попарно, взявшись за руки, под наблюдением сестры милосердия двором ходят раненые в халатах. Что-то есть грустное в их странной, какой-то дремлющей походке.

— Кто это?— спрашивает Ленин.

— Слепые. Газом отравлены. Ходить учатся.

А через резную решетку с улицы доносится голос оратора — идет митинг, которые происходили тогда почти на каждом перекрестке: «Граждане! Неумолимо и неугасимо будем мы утверждать: война до победного конца!»

— На юге бывали?— спрашивает Яков.

— Проездом,— отвечает Ленин.

— Сколько же билет-то до юга стоит?

— Смотря до какого юга.

— А где чахотку лечат.

— Тогда лучше всего в Ялту.

— Куда?

— Город такой есть на юге. Ялта.

— Ялта?— переспрашивает Яков.— Не слышал. Море там?

— И море.

— Жизнь-то, пожалуй, дороже питерской?

— Пожалуй. А вам, собственно, зачем?

— Воспитомка у меня есть, подкидыш. Вроде дочери. Пятнадцати нет, а гляди-ка — чахотка.

— В острой степени?

— Чего острей,— глухо отвечает Яков.

— Если хотите, я узнаю, сколько стоит, где лучше остановиться, и скажу вам.

— А вы кто?

— По сословию или по образованию?

— Сословие мне к чему?

— По образованию я юрист, почти адвокат.

— Сразу видно, что адвокат.

— Почему же?

— В жизни разбираешься.

12. Ленин замедляет шаги. Выходят к площади.

— Отставать не надо,— говорит Яков.

— Я не отстаю, а меряю ширину улицы.

— Двадцать два аршина.

— А вы-то зачем меряете, Яков?

— С тоски. Не знаю, как с Дашей быть. И жизнь, поди, дорога там и кому на юге о ней беспокоиться? У тебя тоже тоска?

— Нет, я по другой причине меряю.

Яков всматривается. Опасности вроде нет. Вышли на площадь.

— Там канал?— спрашивает Ленин.— Дальше?

— Канал

— А в той стороне, если не ошибаюсь, Зимний?

— А в другой — заводы... Сначала калмыковский, а дальше...

Ленин перебивает:

— С калмыковского легко выйти к каналу?

— Чего легче! Чудак ты, как я на тебя погляжу. Покажи-ка руку. Ничего, тверда. Охотник, что ли?

— Почему догадался?

— А тут этот палец прыток: к курку способен. Ну, вот что, друг! Я слесарь с артиллерийского калмыковского, эвон виден. Знаешь что? Брось ты это адвокатство, иди на завод. Я тебя быстро нашему рукомеслу научу. Человеком станешь.

— Подумаю.

13. Они медленно поднимаются по чистой, не очень богатой лестнице.

— Товарищ Иванов?— тихо спрашивает Яков.

— Что?

— «Правду», сказывают, юнкера разгромили?

— Да.

— Гражданская война началась?

— Начнется, пожалуй.

— Печально.

— Чего печальней. Не мы ее вызвали. Мы мирно демонстрировали.

— Верно. Зачем мне, рабочему, война? Брат мой помер на Карпатах, живем впроголодь. Нет нашей воли на эту войну, нет!

— Нам нужна не только воля, а и сила. Нужно собрать воедино все части народа: мужиков, рабочих, солдат, матросов, служащих. Нужно выбрать подходящий момент и подходящее место, чтоб раздавить врагов, начинающих гражданскую войну.

— Да кто скажет, когда этот момент и где это место?

— Да, вы правы. Кто? А если большевистская партия, а?— И Ленин, смеясь, добавляет:— Для чего-то она существует, а?

— Так, так,— задумчиво говорит Яков,— а начать, думаю, нам нонче с того, что открыть подписку на новую типографию «Правды».

Ленин молча и горячо жмет руку Якову.

14 Ленин сидит в небольшой, светлой и какой-то чрезвычайно легкой на вид гостиной. Горничная приготовляет ему комнату, находящуюся дальше по коридору. Анна Николаевна, владелица квартиры, певица, ходит по комнате в чрезвычайном волнении. Ленин внимательно наблюдает за ней.

— Сударыня!

— Комната вам сейчас будет готова.

— Кажется, мое пребывание у вас не особенно вам приятно?

Она садится против Ленина. Вскакивает. Испуганный взгляд ее перебегает с одного предмета на другой.

— Вы, Анна Николаевна, кажется, певица?— успокаивая ее, спрашивает Ленин. — Тон вашего голоса прекрасен, мелодичен.

Губы ее судорожно подергиваются. Она останавливается против него и горячо говорит:

— Я хочу рассказать вам о себе. Посоветоваться.

15. Юнкера поднимаются по лестнице и останавливаются против дверей, за которыми глухо слышен голос Анны Николаевны. Юнкер Лопачев читает на медной дощечке:

— «Павел Афанасьевич Сведомский». Это полковник Генерального штаба. Сюда, значит, переехал?

И он машет рукой: «Ну, мол, не тут же искать!»

Юнкера поднимаются выше.

ГЛАВА ВТОРАЯ

1. — У вас,— резко, коротко, а вместе с тем и задумчиво говорит Анна Николаевна,— вид, внушающий доверие. — И она подводит Ленина к окну.

Жара начала спадать. Легчайшая пыль набрасывает на канал и окружающие его улицы тонкую дымку. Канал прекрасен. Сквозь голубую воду его просвечивает желтый песок, поблескивает серая облицовка берегов, и ломаными линиями отражается в нем безоблачное летнее небо. Два молодых человека, неся охапки цветов, сопровождают красивую девушку с гитарой. Позади них идет пожилой рабочий, а может быть, садовник, с корзинкой цветов. Одет он просто, но опрятно. Мальчишка выбегает на мост.

— Как спокойно все.

— Рынок разбежался, вот и спокойно,— говорит Анна Николаевна.— А спокойствия нет и не будет.

— Вы правы. Революция продолжается.

— Чего ей продолжаться-то? Пора бы и в берега войти: с февраля-то сколько месяцев прошло.

— Именно потому, что прошло, революция и развивается. Она отнимет еще у помещиков землю, у заводчиков — заводы, у банкиров — банки.

Анна Николаевна полузакрывает глаза:

— Ничего у них не отнимешь: они у нас все отнимают и будут отнимать.

— Не будут!

Ленин стоит у окна, медленно вертит в пальцах карандаш.

2. Под окном проходят юнкера.

Юнкер Лопачев говорит:

— Полковник Сведомский женится на певичке, что здесь живет.

— Красавица?

— В глазах есть что-то.

3. Анна Николаевна сидит у рояля, кончила петь, поворачивается к Ленину.

— А я даже имени-отчества вашего не спросила!

— Николай... Николай Ильич.

— Думаю — какой у меня чудной квартирант. Я ведь комнату сдаю — платят теперь мало, а от Сведомского я денег не беру... Он ведь здесь не живет, а дощечку свою прибил, чтоб обысками не беспокоили — рынок рядом, спекулянты рыщут, да и грабители не редкость. А тут еще «Правда» рядом.

— Ну, «Правда» и рынок — вещи несравнимые.

— Чем же?

— Хотя бы тем, что большевики резко против спекуляции.

— И Ленин?

— Кажется, да. Вы что, и о Ленине слышали?

— Кто о нем не слышал!

— Да, да, вредитель, немецкий шпион...

Анна Николаевна громко засмеялась.

— Вы что?

— Сведомский...

— Тот, кого вы любите?

— Да. Сведомский говорит: чуть кто Керенскому не по душе, тот — шпион. А чего тут у нас шпионить, узнавать, когда вся мерзость наружу?

— Ленин против войны с немцами агитирует.

— Ленин?

— Ну да!

— Ха-ха! И агитировать нечего. Народ воевать не хочет. Надоело Все народу надоело! — Анна Николаевна прошлась по комнате и, снова вспомнив свое, криво ухмыльнувшись, остановилась против Ленина и спрашивает: — Как же теперь быть?

За окном слышен гудок автомобиля.

— Боже мой, Сведомский! Я его сейчас же, сейчас приведу. — Она убегает.

4. По черной лестнице поспешно поднимаются Свердлов и Сергей Ипатов.

5. У подъезда остановился автомобиль Глеба Ивановича Калмыкова. За рулем — Борис Глебович, с тусклой ухмылкой прислушивающийся к горячему разговору Глеба Ивановича и Сведомского. Рядом с Борисом Глебовичем — Василиса, дочь Глеба Ивановича, худощавая, высокая, красивая женщина, несущая в своем облике что-то старинное, величественное и вместе с тем, если уж говорить правду, что-то подлое.

Глеб Иванович по-стариковски ссутулился, на его лице явно выступают рябины. Энергию свою, впрочем, он не растерял. Попыхивая коротенькой, вонючей на весь квартал трубкой, он без стеснения отчитывает полковника Сведомского:

— Какая же это, полковник, у вас контрразведка? Такой разведке не политических преступников ловить, а кур!

— Вы направили на поимку и своего сына...

— Я что же, я...— пробует говорить Борис.

Василиса дергает его за рукав. Борис умолкает.

— И кроме того,— добавил Сведомский,—наша контрразведка ловит шпионов, а не ваших политических противников.

— Ленин и есть шпион!

— Немецкий?

— Да, немецкий.

— Позвольте, а как назвать крупных представителей высшего русского общества, объединенных в так называемом «Политическом центре» под вашим предводительством, Глеб Иванович, которые ведут переговоры с немцами о вводе немецких войск в революционный Петроград?

— Мы не ведем переговоров! И ваши подозрения, полковник...

— Вот именно подозрения,— подчеркивает Сведомский.— Если бы это было больше, чем подозрение, я бы с вами рядом не сидел здесь!

— Но вы тоже состоите в «Центре»!

— И в «Центре» не сидел бы.

— Папа! На улице!— восклицает с деланным отчаянием Василиса.

В это время дверь подъезда распахивается и выскакивает Анна Николаевна. Увидев Глеба Ивановича, она поворачивается и захлопывает за собой дверь. Василиса и Глеб Иванович успели, однако, заметить ее. Глеб Иванович откидывается на сиденье, Василиса, наоборот, даже привстала, разглядывая Анну Николаевну. Глеб Иванович легонько толкает в плечо сына, автомобиль тронулся.

— Это его любовница?— спрашивает Василиса.

— По-видимому,— отвечает сквозь зубы Глеб Иванович.

— Недурна. Странно, что скрылась. Почему бы и не познакомиться? Мы без предрассудков.

— Вот именно!

— Ты мрачен, папка?

— Будешь мрачен.

— А что? Ты же сейчас дьявольски богат.

— Не в деньгах счастье,— говорит Борис.

— Вот именно! Если бы только в деньгах, я бы давно упросила папку купить мне этого Сведомского.

— Василиса, это цинизм.

— Ну какой же, папа, цинизм. Позор, что офицер Генерального штаба женится на какой-то певичке, когда рядом невеста красивая, именитая, не запятнанная ничем, с колоссальным приданым!

6. По парадной лестнице быстро поднимаются Сведомский и Анна Николаевна Еле переводя дыхание, она радостно говорит:

— А я не ждала тебя так рано!

— Вызвали к военному министру, а там этот, Калмыков... Кто нами управляет — министры или заводчики с темным прошлым? Он, видите ли, с претензиями — почему контрразведка не может поймать Ленина? Плевал я на него, на этого Калмыкова...

— Совершенно верно. Кроме того, утверждают, что Ленин вовсе и не германский шпион.

— Кто утверждает?

— Николай Ильич.

— Кто?

— Коммерсант, у меня комнату снял.

— Для коммерсанта это странное мнение.

— Он вообще странный. Вот ты увидишь.

Кухарка отворяет дверь.

— Николай Ильич у себя?

— Ушедши.

— За вещами, надо полагать.

Они проходят в гостиную.

В дверях она останавливается и, играя портьерой, спрашивает:

— Послушай, Павел! Правда, что у тебя был роман с этой... Василисой, дочерью Калмыкова?

— Я бывал у них запросто.

— Я спрашиваю: был роман?

— Романа не было, но она, кажется, ко мне неравнодушна.

— Только и всего? Клянешься?

— Разумеется, клянусь. А что?

— Ужасно все это,— говорит она с тяжелым вздохом.

— Ревность?

Она молчит.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1. — Ребята, ребята! Опять из Питера автомобиль.

— Ну, ясно. И этот к генералу Корнилову хочет пробиться.

— Корниловцы, стой!

Август 1917 года. Сумерки на шоссе под Петроградом. Мчится автомобиль. Наперерез ему из лозняка выскакивают несколько красногвардейцев. Автомобиль сразу же останавливается. Шофер, Борис Глебович, и высокий мужчина в длинном мохнатом пальто — Глеб Иванович, отстреливаясь, бросают автомобиль и бегут в лес.

Яков Пинягин направляет погоню за бежавшими, а сам осматривает автомобиль. Возвращаются красногвардейцы.

— Ищи ветра в поле!

— Шубу подобрали, товарищ Пинягин, а в кармане какие-то бумаги. Поди, к генералу Корнилову пишут?

Яков Пинягин раскрывает небольшую кожаную сумку, достает какие-то фотографии, два-три письма, официальный бланк на иностранном языке.

— Не по-русски. Шифр.

— Да тут дежурный офицер из контрразведки.

— От Керенского, поди?

— Нет, нейтральный. Видать, парень честный.

— Который?

— Да эвон, лохматенький.

2. Отец и сын Калмыковы молча шагают проселком через осинник.

— Несколько дней придется отдохнуть,— говорит Глеб Иванович.

— Поохотимся.

Еще несколько шагов.

— Бумаги брошены важные?

— Так, наброски.

— Автографы вы любите, папаша, вот это напрасно.

— Автографы действительно люблю. Эй-эй!

Пара вороных выезжает на проселок. Кучер, мордатый парень с винтовкой через плечо, приподняв шляпу, подкатывает к Калмыковым. Они садятся.

— До именья далеко, Максим?

— А смотря до какого, Глеб Иваныч. Направо, за финской границей, будет ваше финское, а налево, на Питерской, будет ваше русское.

— К финскому!

— Эй, предатели!

Калмыков, смеясь, спрашивает:

— А винтовку зачем, Максим?

— Конями многие корниловцы интересуются. Эти кони для бегства очень подходящи.

3. Военная палатка на опушке. Полковник Сведомский с красной повязкой на руке разбирает план проведенной операции:

— В общем, действия были правильные. Красногвардейцы показали себя стойкими бойцами, тогда как мятежники...

Яков подходит к Сведомскому.

— Здравствуйте, гражданин полковник.
— Здравствуйте.
— А я вас знаю.
— И мне, кажется, лицо ваше знакомо.
— Месяца два назад снимал я комнату у вашей невесты.
— А, помню, помню! Но квартирант исчез.
— Исчез,— разводит руками Яков.— И куда исчез, сам не знаю.
— Ну, время, знаете, такое, исчезающее.
— Вот, вот.

И Яков передает портфель Сведомскому:

— После подавления мятежа генерала Лавра Корнилова в одном из автомобилей, направлявшемся к нему из Петербурга, обнаружены документы.

4. Сведомский наблюдает, как в фотолаборатории снимают копии с документов

— Негативы, пожалуйста.

И, разбив негативы, тщательно убирает осколки их к себе в портфель.

5. Погода испортилась внезапно, как это часто бывает в Финляндии. Подул ветер, захлестал дождь. Озеро помрачнело. Люди в лодке, пробирающейся узкой протокой среди камыша, подняли капюшоны.

В большой лодке людей немного — человек пять. У руля — Сергей Ипатов, среди гребцов — Ленин. За плечами — двустволки, на поясах — патронташи, в ногах — вещевые мешки, корзины с провизией.

— Впрочем, и дождь здесь очарователен,— с восхищением глядя на протоку, говорит Ленин.

— Неделю польет — все очарование смоет,— заметил Сергей.

Где-то неподалеку слышен крик.

— «Охотники» перекликаются,— бормочет Сергей.— Их нонче, после корниловского мятежа, много сюда понаехало. Уток-то легче гонять, чем пролетариат.

Ленин возражает, прислушиваясь к крику:

— На перекличку непохоже. Кому-то плохо.
— Нам будет хуже, если поплывем на манок.

Свердлов тихо добавляет:

— Действительно, не исключена возможность, что это манок сыщиков.
— Товарищи, но не может же человек так кричать притворно!

Крик и на самом деле истошный и почти предсмертный:

— Спасите-е!..

Ленин говорит, сдвинув сердито брови:

— Я приказываю вам, Сергей, поворачивать!
— Отказавшись явиться на суд Керенского,— замечает Свердлов,— вы Владимир Ильич, добровольно хотите попасть в руки сыщиков?
— В конце концов, у нас есть оружие!
— Ну что ж, раз вы настаиваете.

Снимают ружья и кладут их на колени.

Лодка сворачивает в боковую протоку.

6. По лестнице Инженерного замка спускается во двор полковник Сведомский, сопровождаемый Борисом Калмыковым, который говорит:

— Сдаю вам, господин полковник, училище с удовольствием.

Сведомский молчит. Юнкера играют в чехарду. Увидев полковника, бросают игру и бегут к нему.

— Господин полковник,— говорит один, краснощекий,— юнкерам угодно выразить радость по поводу вашего назначения начальником Инженерного замка и училища.

И убегает продолжать игру. Борис Калмыков недовольно идет за ворота. Остается юнкер Лопачев.

— А вам что угодно, юнкер?

— Господин полковник! Вы служили в шифровальном отделе Военного министерства?

— Да, но меня перевели сюда, в замок. Этим вы что хотите сказать, юнкер?

Поколебавшись, Лопачев сказал:

— Нет, ничего. Разрешите идти?

Сведомский с некоторым недоумением смотрит вслед юнкеру: «Странный он какой-то. И говорит неспроста».

— Ты что ему?— спрашивает Лопачева краснощекий.

— Хотел предложить расшифровать мою душу. Не вышло.

7. К воротам Инженерного замка как раз, когда Сведомский выходит оттуда, подкатывает автомобиль Калмыковых. Правит уже не Борис Глебович — он сидит среди чемоданов, уже в штатском, весел, может быть, выпил слегка.

— Приняли замок благополучно, полковник?

— Благодарю вас, подполковник. А вы на фронт?

— Нет. Отпуск. Я в Сибирь: копи и завод принимать, отец приобрел.— И указывая на сестру: — Василиса провожает

— До самой Сибири?

— Нет, до вокзала,— говорит, улыбаясь, Василиса Глебовна,— угодно, подвезем?

8. Автомобиль медленно пробирается по Невскому.

Толпа на Невском густая и возбужденная. Кто-то вскакивает на тумбу и кричит:

— Да здравствует Учредительное собрание!

Голос у него такой убедительный, что возле тумбы сразу останавливается несколько человек, и сразу — спор:

— Учредительное Россию не спасет.

— А кто спасет? Большевики?

Торговец вытащил из магазина два пустых деревянных ящика, поставил их один на другой и с этого неожиданного и хрупкого пьедестала обращается к толпе:

— Я спрашиваю министра — председателя Керенского: где Ленин? Почему его не могут арестовать?

А кто-то кричит:

— Вся власть Советам! Долой министров-социалистов!

Сведомский спрашивает:

— Итак, Василиса Глебовна?

Продолжительно зевнув в зеленую перчатку, Василиса отвечает:

— Что «итак?»

— Вы хотели мне что-то сказать?

— Ах, да! Вам дали крупный пост. Полагаю, не без согласия председателя «Политического центра». Он даже не пожалел сына, убрал его из Инженерного замка.

— Я очень признателен.

— Еще бы! Отец надеется, что вы сумеете выразить свою признательность.

— Каким образом, Василиса Глебовна?

Опять продолжительный зевок в перчатку, и Василиса, подняв свои большие. слегка раскосые глаза, вдруг спрашивает:

— А почему вы не женитесь на своей певичке?

— Не моя воля. Я готов.

От перрона отходит гладкий, с бронзовыми начищенными ручками вагон. В стекле видно лицо Бориса Глебовича, он посылает сестре воздушный поцелуй. Василиса Глебовна стоит неподвижно. Тут же, рядом, полковник Сведомский. «А, собственно, почему я здесь?»— думает он смятенно.

— Большевикам везет,— говорит она.

— Чем?— машинально спрашивает Сведомский.

— Одним подлецом в Петербурге меньше.

— Что с вами, Василиса?

— То, что скоро будет и с вами,— отвечает она загадочно.

Слышен звонок и спокойный голос кондуктора:

— Третий звонок, отправляется скорый Петроград — Иркутск.

9. В особняке Калмыкова заседает «Политический центр». Перед заседанием Василиса Глебовна, играющая роль хозяйки дома, предложила гостям легкую закуску (после заседания будет ужин), а хозяин показал собрание своих автографов; разумеется, лишь некоторые, наиболее выдающиеся, например письмо Горчакова, будущего канцлера, Пушкину и веселую записку Талейрана Наполеону, кстати сказать, написанную незадолго до падения.

Приглашенные рассаживаются. Люди это все солидные, внушительные, если не по внешности, то по костюму. Говорят они снисходительно, не горячась, даже с добротой, со здравым смыслом, во всяком случае. Молодежь они уважают, впрочем, молодежи не так-то много, и вся она вьется возле Василисы Глебовны.

Василиса весела, спокойна. К ней то и дело подходят с вопросами служащие заводоуправления, расторопные, сметливые; видно, что она пользуется среди них колоссальнейшим влиянием.

— Для русского человека что важно, господа?— спрашивает, поджав губы, Глеб Иванович.— Здравый смысл.

Видно всем, что Калмыков и сам полон здравого смысла.

«Всем, кроме меня!— вдруг с ужасом думает Сведомский.— Не видно и не слышно мне никакого здравого смысла. То есть ровнешенько ничего! Я вижу только, что эти черные фигуры на фоне фиолетовых обоев кажутся желтовато-фиолетового цвета. Но зачем это мне? Мне ведь нужно говорить о тех документах, которые нашли красногвардейцы в дни корниловского мятежа. Да, да! В вашем автомобиле, уважаемый господин председатель! Вы и немцы...»

Он слышит далекий голос председателя:

— Господа! У меня были ваши открытые предложения: с целью спасения Петрограда от большевиков пригласить сюда немцев.

— Отдать священную столицу Петра, в которой еще никогда не была нога врага?

— Немцы нам меньше враги, чем большевики.

Сведомский, слабо слыша спокойные голоса деятелей «Центра», переводит глаза на Василису.

И он опять слышит далекий голос председателя:

— «Политическому центру» крайне интересно услышать голос русской армии. Вам говорить, Павел Афанасьевич.

— Мне?— спрашивает Сведомский в недоумении.

— Да, полковник, мы так уговаривались.

Сведомский встает. Бледный, дрожащий, он обводит взором собравшихся и вдруг садится:

— Мне? Но ведь мне нечего сказать.

— Позвольте, полковник Сведомский...

Он опять встает, берет фуражку, делает ею какой-то странный знак в воздухе и выходит.

Полное недоумение.

Председатель восклицает:

— И это один из лучших офицеров русской армии!

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1. Артиллерийский завод. Станки отца и сына — Матвея Григорьевича и Якова — стоят рядом. Гудок.

— Обед? — спрашивает отец.

— За пятнадцать минут — собрание.

— Ты докладываешь, что ли? — спрашивает отец, глядя на исписанные бумажки, которые просматривает взволнованный сын.

— Желание рабочих.

— А ты им доложишь, что в трактире — каждый день?

— Так я же не пьянствую, папаня!

— В твои годы любовь к пропащей женщине, Яков, хуже пьянства.

— Пропащей?! — воскликнул в полном отчаянии Яков и отошел от отца.

Почти у каждого рабочего в шкафу, где он хранит инструменты и пальто, стоит винтовка. Вскинув на плечо винтовку, Яков идет через цех.

2. Яков говорит со стола, поставленного прямо на землю, недалеко от заводской конторы. Толпа рабочих с винтовками окружает стол. Сквозь толпу к Матвею Григорьевичу пробивается Матрена Терентьевна.

— Я знаю, товарищи красногвардейцы, нам надо обедать, надо ученье проводить. Ну, я скажу коротко: Первый съезд Советов выдвинул вперед элементы, которые теперь не только не помогают рабочему классу, а вредят ему. Эти правые элементы — за продолжение империалистической войны и вообще за господство помещиков и буржуазии. Эти элементы устарели, и рабочие Петрограда выдвигают лозунг — собрать Второй съезд Советов...

— И выбирать на этот съезд большевиков!

— Ты что: спрашиваешь или смеешься? — говорит Яков в толпу.

— Я спрашиваю.

— А я — смеюсь.

— Ты, что же, меньшевик?
— А хотя бы!
— Прошу слова! — говорит в толпе Калмыков.
— Хозяин! — гудит толпа.
— Гнать!
— А почему, собственно, гнать? Всех надо слушать: у нас демократия.
— Эта ваша меньшевистская демократия петлей на нашей шее!

Матвей Григорьевич, оттолкнув сына, выходит вперед и указывает на Калмыкова. Глеб Иванович, в котором просыпается подозрение, смотрит на него недоверчиво. Матвей Григорьевич торопится:

— Товарищи! Взгляните на хозяина! У него глаза заплаканы. Моя жена сейчас видела, как он от голода плакал. Она ему поверила...— И громовым голосом Матвей Григорьевич кричит: — А вы ему не верьте, как я ему не верю!.. Созвать Второй съезд Советов!..

3. Калмыков выходит из ворот завода. Его окружают интервьюеры:
— Говорят, вы перед рабочими выступали, господин Калмыков?
— Как была воспринята ваша речь?
— Коротко ваши общие впечатления?

Даже маленькой обиды нет на лице Калмыкова. Он ласково щурится и отвечает просто, почти нежно:

— Очень интересно, очень, господа! Я глубоко взволнован. Я был одной ногой в будущем.

4. Яков не показал отцу, что разговор о любви сильно взволновал его. Но на самом деле Яков был крайне потрясен. «Откуда им известно, что в трактир хожу?— думал он, направляясь к трактиру. — А может, я просто посидеть хочу на людях, а не ради нее?»

Дорога к трактиру идет по мосту через канал. Здесь, у фонаря, Яков останавливается. Человек со стороны, взглянув на Якова, подумает: ну что ж, остановился закурить, спички плохие, папироска долго не закуривается. Но вот закурилась, и человек стоит, любуясь петербургским видом. День, правда, сырой, ветер хлипкий и вид среднего качества, но всякому свое: иному этот худосочный вид приятней крымского.

Мимо человека в котелке, черном пальто и с винтовкой идет молодая женщина, явно погруженная в свои думы.

— Здравствуйте, Анна Николаевна.
— Здравствуйте. А, это вы?
— Да, я тут часто прогуливаюсь.
— Замечаю, замечаю. И с винтовкой?
— А? Да! На ученье был.

Он не осмеливается идти рядом с ней, а ей нужно спешить.

— До свиданья!
— До свиданья. Комнату не сдали, Анна Николаевна?
— Жильцов подходящих нет. Ваш-то жил ведь недолго.
— Захворал он.

Молодая женщина уходит.

5. Квартира Анны Николаевны.

Анна Николаевна пристально смотрит на Якова, который сидит на стуле, опустив голову. Она ошеломлена... Да и он ошеломлен не меньше ее тем, что осмелился сделать такое предложение. Ведь к ней сватался полковник!

Яков поднимает голову и говорит:

— Я, Анна Николаевна, не как другие. Сегодня сказал: выходите, а завтра — под венец. Вот как я!

— Понимаю и ценю,— тихо отвечает Анна Николаевна, думая: «Значит, он и не догадывается, что его воспитанница — моя дочь? Сказать? Боже мой, если у меня не было сил сказать Сведомскому, то откуда возьмутся они сейчас? Стыдно, мучительно стыдно! Нет, лучше пусть моя дочь ничего не знает».

— Так как же ответите, Анна Николаевна?

— Не пара я вам, Яков Матвеич.

Пауза.

— Не пара?

— Не пара.

— Чем же не пара, Анна Николаевна? По сословию, что ли?

— Не по сословию, Яков Матвеич. Сословие вроде сходно.

Опять молчание. Она поднимает глаза.

— По поведению, Яков Матвеич.

— Поведение можно изменить.

— Изменила уже.

— Так в чем же дело?

Она потупилась. Встала.

— Нет, пропащая я, Яков Матвеич. Все притворяюсь Где уж там изменить! Ха-ха! Панельная я! Так на панели и свалюсь. Раз уж жизнь надломила в самом начале, в тридцать лет исправлять трудно.

6. Передняя в квартире Анны Николаевны. Дверь на лестницу открыта. Сведомский берет с вешалки шинель. Анна Николаевна потупилась; на лице ее жалость, сострадание, сочувствие Сведомскому. Но что поделаешь? Раз ты всем своим существом чувствуешь, что не способен дать счастья любимому, зачем же мучить его.

— Но я хочу сказать, Анна...

— Все сказано, Павел, решительно все.

— Нет, о том, о чем не осмеливался...

Она по-прежнему не поднимает глаз.

— Я позволяла тебе осмелиться на все.

— О твоем ребенке...

— Поздно, Павел Афанасьевич.

— Но ведь ты обещала думать еще месяц!

— И дня нечего.

— Но почему же все-таки, почему спешить?

— Прощай.

Сведомский спускается по лестнице.

Прислуга Анны Николаевны снимает с двери дощечку с его именем.

7. Калмыков, мягко ступая, ходит по своему кабинету. Василиса, укрывшись пледом, полулежит в большом кресле, уголком глаза наблюдает за отцом.

— Что пишет Борис?

— Жалуется: сибиряки жадны, хлеба не дают, рудник растаскивают.
— И премьер принял тебя плохо?
— Плохо.
— Чему же радоваться?
— А тому, что может у меня быть это мучительное любопытство.
— Какое же?
— В щелку взглянуть на социальное будущее. Главное свойство человека — любопытство. Ученые утверждают, что животные, высматривая опасность, привыкли к любопытству. А у человека оно все увеличивается. И у некоторых доходит до болезненности, особенно насчет будущего. Взглянуть — и отпрыгнуть. Куда это они, люди?
— Петроградцы, скажем.
— Вот, вот!
— С большевиками вместе.
— Да, да! Что сделают они тогда с банками, заводами, особняками, даже вот с этой моей коллекцией автографов.
— Опасное любопытство. А если не отпрыгнешь?
— Я?!
— Ты, отец.
— Ну, я-то отпрыгну. И дверь — наглухо, на века. Да, на века! Сорок шесть лет тому назад немцы стояли вот так же, как сейчас у Петрограда,— недалеко от Парижа.
— И возникла Парижская коммуна.
— Совершенно верно.
— Одобряешь?
— Французы, во всяком случае, надолго, если не навсегда, были излечены от коммунизма.
— А нет ли другого способа излечить Россию?
Калмыков отрицательно качает головой.
— Ну, что ж, пожалуй, можно и рискнуть, отец. Мне-то в общем все равно: я влюблена.
— Лишь бы он был с тобой?
— Да. И будет. Он уже ушел от певички.
— Вот как?
8. Яков, Сергей, врач больничной кассы и пожилая женщина-врач, пришедшая с Сергеем, медленно спускаются по лестнице рабочей казармы.
— Но положение ее не безнадежное? — спрашивает Сергей у женщины-врача.
Женщина-врач, не отвечая, пристально смотрит на него. Врач больничной кассы повторяет свое:
— На юг.
— Да, юг бы помог,— подтверждает женщина-врач.
Яков, жадно всматривавшийся в лица врачей, спрашивает:
— Море?
— И море — существенный фактор.
— Дачу я нашел возле самого моря, в Сестрорецке.
— Сестрорецк не юг.

— Но море? — упрямо спрашивает Яков.

Сергей пробует разъяснить ему:

— Да ты пойми, Яша. Марья Владимировна — сама врач, муж ее — директор санатория в Ялте, она берет Дашу, за санаторий заплачено за полгода...

— Кем?

— Ну, Николаем Ильичем.

— А кто за Дашей глядеть будет?

— Повторяю тебе, Марья Владимировна.

— Я, — говорит женщина-врач.

— И с чего вы за ней смотреть будете?

— Меня просили.

— Кто?

— Николай Ильич.

Яков в ярости обводит всех глазами:

— Да кто он, этот ваш Николай Ильич? И что я ему? И что ему Даша? Замотали вы меня! — Он трясет головой.

9. Сибирь. Хорошая, светлая и трепетная осень. Несколько телег с крестьянами едет через тайгу.

Поднялись на перевал.

— Гляди-ка, наши-то впереди, далеко!

— Торопятся к рабочему классу, — говорит, ухмыляясь, крестьянин Челядников.

А другой крестьянин, Камаев, отвечает:

— Это что же, вроде не доверяешь рабочему классу?

— Не доверяю, Филипп Павлыч.

— Почему же ты не доверяешь?

— Избаловались они на даровых мужицких харчах.

— Это наши-то сибирские рабочие избаловались?

— Поехали! Ждут! — кричат другие крестьяне.

— Дураков не ждут. Ждать надо умных. А я вас хочу поучить.

Подъехавшие мужики собираются вокруг Камаева. Он спрашивает, указывая на рощу лиственниц:

— Ровно стоят лиственницы?

— Ровней солдат.

— Вглядитесь. Посажены или сами по себе выросли?

— Посажены, — раздаются голоса.

— Слышали мы эту сказку!

— Сказка? Нет, это, брат, не сказка, а быль. Вот на этом самом месте окружили сибирских рабочих, которые с рудников пробирались за свободой к Пугачеву. Посмотрели они сюда, в долину, видят, солдат много, смерть неминучая, окопались они, и говорит ихний главный: «Товарищи, оставим память. Может, с нашей памятью другие прорвутся к свободе». Давай пилу! Топоры тащи!

— Чего это ты с пилой и топорами? Зачем?

— Клад, надо думать, пугачевский хочет откапывать.

10. Внизу, возле рудника, стоит толпа рабочих. Среди них забойщик Щедров. Из конторы выходит Борис Глебович Калмыков в офицерском мундире, с оружием.

— Щедров! Вам известно, что наш рудник работает на оборону?

— А для чего ж иначе хозяйскому сыну в мундире ходить? — отвечает Щедров.— Надо защищать, оборонять свое добро. Мы на вашу оборону не работаем. А сейчас Земельный комитет предъявит требования.

— Все ваши требования незаконны!

— Законно там или незаконно, не знаю, а только мужики и рабочие желают их предъявить.

Подъезжают мужики. Вся телега, на которой сидят Челядников и Камаев, завалена свежевытесанными колышками из лиственниц. Камаев берет несколько колышков и направляется к Борису Глебовичу. От рудника, вдоль узкоколейки, подходят еще рабочие.

На черной бочке из-под керосина куском руды Щедров что-то написал. Затем обращается к Борису Глебовичу:

— Вот здесь от имени рабочих рудника я, Борис Глебыч, записал прегрешения всего вашего калмыковского рода. Терпеть их больше нельзя, и мы требуем...— Он обращается к толпе рабочих: — Что мы требуем?

Из толпы раздается:

— Вся власть Второму съезду Советов!

— Они еще хором не привыкли кричать, но биться за эти слова они будут хором, Борис Глебыч. А теперь ваши прегрешения против крестьян запишет делегат Второго съезда Камаев.

— Ничего я писать не могу,— беспомощно глядя на кусок руды, говорит Камаев, — не тому мы обучены. Но только мы считаем, что земля эта наша, а не ваша, хозяин.

— Мне она передана Временным правительством для работы на оборону!

— Кого оборонять-то? Буржуев?

— Для чего ж тогда революция? — слышатся голоса крестьян. — Да здравствует Второй съезд Советов! Земля — народу!

А какой-то рыжий яростный мужик спрашивает Калмыкова:

— Видишь колышки-то?

— Колышки как колышки, — отвечает Борис Глебович.

— Те, да не те. Это, брат, колышки из лиственниц, которые нам Пугачев оставил. Мы их теперь, обозначая ими границы крестьянских владений, так вобьем, что ни тебе, ни твоим внукам, ни правнукам аж не выдернуть.

Борис Глебович криво улыбается.

— Выдумки? У тебя на складах сколько зерна?

— Это вас не касается.

— Нет, брат, касается. Пять тысяч пудов? Вот нас хотят посылать на Второй съезд Советов. Выше этого съезда начальства в нашей стране не будет! Мы за землей едем для сибиряков. И мы приказываем: погрузить эти тысячи! Мы отвезем это зерно Второму съезду для питерских рабочих! Мы к Ленину его отвезем!

...Станция железной дороги. Молодые рабочие грузят в вагоны мешки с зерном.

11. Камаев у себя в избе смотрит, как жена собирает котомку. Входит Челядников и за ним две молодые его дочери с большими мешками.

— Филипп Павлыч!

— Ну?

Челядников указывает на дочерей:

— Филипп Павлыч, ты вроде старшего. Я с моими дочерьми управиться не могу. Ты смотри, чего они своим женихам со мной посылают? А женихи на фронте: как их мне искать? — Он достает из мешка портянки. — Портянки, гляди-кось, вышили. Ну, чего парни на фронте в вышитых портянках будут ходить?

— Женихи, поди,— говорит стыдливо одна из дочерей.

Камаев смеется:

— Девки, а может, вам моего взять? У меня сын единственный, хозяйство наследует большое и тоже на фронте.

Девицы переглядываются и почти в голос шепчут:

— Да мы выбрали.

Камаев вздыхает:

— Что-то он там выбрал: давно писем нету.

12. И забойщик Щедров прощается. Сыновей у него трое, и все дома: ослеплены на фронте газами, вернулись. Вот все трое стоят они в ряд у забора и, высоко подняв голову, смотрят на отца невидящими глазами.

— Сели,— говорит отец.

Присаживаются на бревне.

— Помолчали, а думали все об одном,— продолжает Щедров, глядя на сыновей, и глаза его наполняются слезами. — Вытравил вам немец глаза, авось русский доктор поправит. Ин узнаю, сынки. Подходи.

Сыновья подходят. Щедров их крестит и целует.

— Провожать не надо: скажут еще, что делегат ехать в Питер боится.

Жена шепчет ему:

— Не забудь к Ленину сходить. Сказывают — башковитый, все знает. Глядишь, в больницу каку пошлет.

— Да, уж схожу, мать.

И Щедров медленно и задумчиво идет через поле, поправляя за спиной котомку.

13. К железнодорожному составу подходит Борис Глебович.

Щедров с красной повязкой на рукаве разговаривает с машинистом.

Борис Глебович спрашивает:

— Это состав делегатов Второго съезда Советов?

— А чего вам?

— Я офицер.

— Вижу.

— Калмыков.

— Знаю.

— Возвращаюсь в Петроград.

— Поезжай воинским.

— А сколько тянется воинский?

— Ничего не могу. Поезд переполнен.

— Моим хлебом!

— Был твой, а стал народный, — проговорил забойщик Щедров, повертываясь к Калмыкову спиной.— Кричат, и Керенский ихний тоже, что мужики жгут усадьбы, как в 1905-м. Неправда! Сознание мужиков поднялось. Вот захватили мы ваши земли, господин Калмыков, и дом. Сожгли мы его?

Рассчитывая попасть в поезд, Борис Глебович сквозь зубы сказал:

— Нет.

— Видел! — торжествующе сказал Щедров. — Сам помещик сознался. В его доме устроили библиотеку-читальню, а хлеб отправляем в Питер.

— Что же, мне на крыше вагона ехать?

Щедров спокойно проговорил:

— А почему и нет, раз торопишься. И почище тебя люди ездят. Вон там, не то на третьем, не то на пятом, на крыше архиерей едет.

14. Арсенал Петропавловской крепости — длинный, тускло освещенный склад, битком набитый солдатами. Солдаты сидят на орудиях, снарядных ящиках и просто на полу. На трибуне, перед столом президиума, стоит подполковник Сизов, пожилой офицер, один из тех, кто был у Калмыкова на заседании «Политического центра». Сизов — кандидат в командиры полка. Председательствующий звонит:

— Итак, будет голосоваться кандидатура командира полка подполковника Сизова, назначенного военным министром.

Слышен голос Сергея:

— А где военный министр?

— Как?

— Солдаты спрашивают — где военный министр? Мы желаем задать ему несколько вопросов.

— Желаем, желаем!

Сергей проходит сквозь толпу на трибуну:

— Мы желаем спросить у военного министра и премьера Керенского...

— Желаем! Сюда их давай!

Маленький, тщедушный солдат с грустным лицом становится рядом с Сергеем.

— Солдат Ипатов, правильно! — кричит он. — Петропавловская крепость стоит, можно сказать, прямо против Зимнего, до правительства рукой подать, и, можно сказать, защищает правительство, а его и не видно. И мы, можно сказать, хотим спросить Керенского: где обещанная земля? Где мир? Обещано, братцы?

Зал отвечает хором:

— Обещано!

— Обещать они, верно, обещали, а только мы от этого Временного правительства ничего, кроме обещаний, не получаем.

Раздается сильный голос Сергея Ипатова:

— Потому что оно временное!

— Во-во! — послышались одобрительные голоса.— Объясняй!

Ипатов пылко продолжает.

— А что такое временное правительство и что такое постоянное правительство? Временное правительство — это которое вы сейчас видите, правительство голода, крестьянских волнений, бесконечно измученной армии — правительство Керенского. Что такое постоянное правительство? Постоянное правительство? Постоянно живущий, скажем, в селе человек может вспахать землю, если она принадлежит ему, конечно, может посеять, снять урожай, а временно живущий способен только сожрать этот урожай... Постоянное правительство — это правительство Второго

съезда Советов. Только Второй съезд Советов создаст настоящее народное правительство!

— Стало быть,— прерывает его маленький солдат,— ты хочешь поговорить с Керенским?

— Хочу,— отвечает Сергей.

— А Керенский к тебе из Зимнего — ни шагу?

— Не идет!

Маленький солдат, указывая на подполковника Сизова:

— А если полк не этого пожилого дядьку, а тебя командиром изберет, ты сам пойдешь разговаривать за землю и мир к Керенскому?

— Пойду.

— Аж в Зимний?

— И в Зимний пойду.

Маленький солдат кричит:

— Братцы!

Множество поднятых рук.

— А они уж и избрали, — говорит, смеясь, маленький солдат.

15. В купе поезда беседуют пассажиры. Какой-то высокий, с квадратным и блестящим лицом, похожим на изразец, спрашивает густым голосом у Камаева:

— А твое, отец, отношение к большевикам?

— Ленин вроде ничего, а все большевики... сомневаюсь.

— Насчет земли?

— Во-во!— и Камаев продолжает: — Эсеры ведь обещают.

— То-то что обещают.

В разговор вступает Щедров. Вздохнув, он говорит:

— Земля, земля! А какими руками пахать? Руки-то все изувечены войной. Вон у меня их было четверо — сыновей-то: одного зарыли в Карпатах, а трое плуг держать могут, а куда его вести — не видят.

— Ты в Питере прямо в глазную...

— Не на больницу, на Второй съезд рассчитываю,— говорит Щедров. — И вот как...

Но беседу прерывает голос из прохода:

— Товарищи делегаты! Самара! Контрдемонстрация.

И все делегаты, вскочив, начинают одеваться.

16. Сергей быстро взбежал по лестнице и постучал в дверь. Его впустили.

Бледный свет лампы, проникавший через полуоткрытую дверь столовой, падает прямо на глаза Владимира Ильича. Лицо его кажется несколько утомленным, но глаза светятся и сияют, и, глядя в эти глаза, Ипатов весь дрожит от радости.

Ленин держит в руке скомканную газету, которую, по-видимому, только что читал. Сунув газету в карман, он горячо пожал руку Ипатову:

— Очень рад вас видеть, очень! Военная одежда вам больше к лицу, чем штатская, Сергей Семеныч.

Усадив собеседников, Ленин придвинул свой стул к Подвойскому и, глядя в глаза, быстро, без улыбки, спросил:

— Высказывайте ваши соображения.

Подвойский, осторожно выбирая слова, ответил:

— Петроградский гарнизон после работы, проделанной нашей Военной организацией, после сентябрьских и октябрьских митингов и единодушных резолюций готов к восстанию.

— А флот? — спросил Ленин.

— Флот тоже готов.

В разговор вступил Невский:

— Но продвижение флота к Петрограду встретит огромнейшие затруднения. Офицеры не пойдут с нами, а матросы не знакомы с картами минных полей, да и боем не многие сумеют управлять. Целесообразно было бы отложить восстание дней на десять.

— Как?— громко спросил Ленин.— Отложить на десять дней? Чтобы дать возможность Керенскому подготовиться более решительно и вызвать надежные войска с фронта? Вы что думаете, Временное правительство не осведомлено о предстоящем восстании и не готовится к нему?

— Но народ требует созыва Второго съезда Советов.

— Требует. Требований множество, и мы поддерживаем эти требования: Второй съезд Советов будет созван. Вот здесь... — Ленин показал газету: — ...когда рабочие потребовали Второго съезда, хозяин завода Калмыков...— И Ленин прочел: «Ваше впечатление?» Господин Калмыков ответил нам с иронией: «Мне показалось, что я ступил одной ногой в будущий социализм». Ха-ха! Господин Калмыков и не подозревал, какую он высказал правду! Что рабочие?

— Рабочие все настойчивее требуют оружия, — ответил Подвойский.

— Дайте им оружие!

— Военные занятия, проводившиеся раньше тайно, вдали от заводов и рабочих кварталов, перенесены теперь на территории предприятий и даже на манежи соседних воинских частей.

— Радостно это слышать! Солдаты — это крестьяне. Крестьяне, настроенные революционно, превосходные вояки, допускаю, но офицеры у них — или буржуа, или аристократы, или мещане. И те, и другие, и третьи не поведут их в бой. Офицерами у солдат-крестьян должны быть рабочие. Вот почему нам нужно добиваться, чтобы Красная Гвардия была не только ведущей политической силой, но и ведущей военной, определяющей успех восстания. — И Ленин добавил: — Штаб революции в Смольном?

— В Смольном.

— Часовым у Смольного будет рабочий. А что касается Второго съезда Советов — хорошо, если мы его откроем до восстания, не удастся — откроем после, но откроем. И я убежден — съезд будет большевистским! Он принесет народу землю, мир, фабрики и заводы. — И он снова обратился к Сергею: — Вы, кажется, теперь в Петропавловке? Берите ее в свои руки: там огромный арсенал. Мы создадим в Петропавловке запасный штаб восстания. И проверьте, умоляю, Сергей Семеныч, в каком состоянии там артиллерия? Она понадобится.

— Вы полагаете, Владимир Ильич, что главное место боев будет район Зимнего дворца?

— А вы полагаете, что правительство Керенского перед боем переедет на Путиловский завод? Ха-ха!

ГЛАВА ПЯТАЯ

1. Делегаты от Сибири на Второй съезд Советов все еще едут в Петроград.

Состав длинный, и на больших узловых станциях нужно следить вовсю: очень уж много охотников на зерно. Вот, скажем, перед Самарой.

Приходили какие-то люди, прилично одетые, с документами на руках, которые черным по белому доказывали, что три вагона зерна принадлежат им. Когда охрана их отгоняла, они непременно оказывались на перроне станции, к которому подгоняли состав, для чего — неизвестно, потому что в состав никого не сажали. Эти «хозяева зерна» возмущенно кричали:

— Спекулянты!

— На голоде наживаетесь!

— Буржуи!

А в самой Самаре?

Из города пришла делегация с приветствиями Второму съезду Советов. На полотнищах написано:

«Мира! Хлеба! Работы!»

«Вся власть Второму съезду Советов!»

Тотчас же появились откуда-то другие люди с ругательствами и пронзительными криками. Они пытались рвать плакаты демонстрантов. На перроне появились казаки, вооруженные шашками. У некоторых рабочих, пришедших приветствовать делегатов Второго съезда, оказались винтовки.

— Бей! Бей Красную Гвардию, казаки!

Кто-то стучал кулаками в стенку вагона и кричал в окно:

— Ищите вашего Ленина, он в подполье! Всем вам подполье!

Дрались.

2. Камаев вернулся в вагон. Поезд тронулся. Показывая на посиневшую щеку, Камаев со смехом спросил:

— Видал, смазали? Аж больно. Значит, за народ. И тебя, Челядников, тоже побили?

— Не, мы всех побьем,— ответил Челядников хмуро. — Я как только вступлю в это свое заседание на Втором съезде, сразу же потребую, чтоб Ленин про мир докладывал.

— Так тебя и послушают, — сказал Щедров.

— Раз мужик — послушают. Очень большая потребность в мире. Нас мужиков-то сто миллионов, если не больше.

— Не в мильенах бог, а в правде.

Щедров хочет продолжать свои соображения, которые помешала ему высказать Самара:

— Так вот, товарищи. Я, значит, насчет Второго съезда и глазного врача такое придумал...

Тут снова послышался крик:

— Братцы, беда! Опять встречают. И, кажись, с пулеметами.

На перроне две явственно враждебные колонны людей. Перед каждой действительно пулеметы и транспаранты. На одних — «Вся власть Советам!», на других — «Долой большевиков!»

— Хоть бы Питер скорее, — вздохнув, сказал Камаев.

— Э, не скоро.

3 Сведомский подходит к дому, где живет — вернее, жила — Анна Николаевна. На сердце у него тяжко. Навстречу ему идет Василиса Глебовна.

— Если любовь — богатство, то вы, Павел Афанасьевич, богаты.

— Не той любовью, которая мне нужна.

— Вы говорите о моей любви?

— Смею ли...

— Перестаньте ухмыляться. Та любовь, о которой вы мечтаете, сбежала.

— Боже мой, как вы злы, Василиса Глебовна!

— Я не зла. Я влюблена и хочу добиться любви.

— Вы — все Калмыковы — ужасны.

— А вы, Сведомский, вы добродетельны? И если уж так хороши, почему вы, Павел Афанасьевич, не разговариваете с моим отцом относительно тех документов «Политического центра», которые у вас в руках?

— Не расшифровал.

— Ложь! Вы их расшифровали. И вы знаете, что они отвратительны и опасны, и все-таки вы не осмеливаетесь говорить с отцом: разозлиться боитесь и тем сорвать совместную борьбу с большевиками. А я ничего не боюсь!

4. Глеб Иванович выходит из Зимнего и садится в свой автомобиль. За рулем — Борис Глебович.

— Принял? — спрашивает он отца.

— План или меня? Меня-то он принял.

— А план? Да, премьерчик у нас! Тебе, собственно, такой премьерчик должен нравиться, — добавил Борис Глебович со злорадством.

— Чем же?

— Сам метишь в премьеры.

— Что ж, и мечу. А тебя мечу в военные министры. Осторожней — старуха! — дергает он сына за плечо, указывая на старуху, переходящую улицу.

— До старух ли тут, когда Россия гибнет.

— Спасем!

— Но ведь план-то спасения Керенский не принял.

— И без него спасем. Я доложу «Политическому центру» свой план, о котором когда-то писал генералу Корнилову. Ха-ха! Керенский! Я Керенскому говорю: по мнению преданных мне инженеров завода, настроение рабочих раскаленное и восстание надо ждать с часу на час. А он мне: «Подавили в июле с легкостью, подавим и в октябре». Позвольте, говорю, в июле была демонстрация, а сейчас будет восстание.

— А Керенский?

— Вы, говорит, поддались большевистской агитации. Тьфу!

— Гнать. В три шеи гнать.

Пауза. Автомобиль не спеша катит по Невскому, затем по берегу канала. Уже виден особняк Калмыкова. Борис Глебович ровно, спокойно спрашивает:

— Кто же будет нашей опорой, если Керенского по шапке?

— Юнкера.

— Опять Инженерный замок?

— Что поделаешь?

— И мне опять туда?

— Придется, Борис.

Борис Глебович отозвался сосредоточенно:

— Игра большая. Слушай, отец, Василиса намекала, что сегодня в «Политическом центре» будет некто вроде немецкого генерала?

— Будет.

— Переодетый?

— Да, а что?

— Противно.

— А мне не противно? — медленно отчеканивая слова, проговорил Глеб Иванович.

5. В библиотеке Глеба Ивановича собрались самые разнообразные люди — от бывшего шулера, ныне содержателя игорного дома, Банина до молчаливого переодетого немецкого генерала.

Банин, тучный, отлично одетый господин, был когда-то близок ко двору как внук александровского вельможи. Он сидит рядом с Куманским, «сенатором без сената», любителем карт и каламбуров.

Еще недавно этот Куманский славился сильным влиянием в высоких чиновничьих сферах, впрочем, он и до сего дня не потерял этого влияния, иначе Калмыков не пригласил бы его. Вся родня его «столбовая». Он слегка глух и слегка в ревматизме. Вполголоса, откинувшись в кресле, он спрашивает содержателя игорного дома:

— И большая у вас игра?

— На любом столе не меньше миллиона.

— Ну, что — миллион Керенского?

— Не скажите, тоже деньги.

— Деньги, чины, богатство, знатность — все уходит. Надо думать, все новое теперь заведут.

Куманский проницателен и не лишен меткого взгляда на обстоятельства и людей.

— А вы по-прежнему театрал? И, говорят, нашли новую звезду?

Интересный и легкий разговор этот прерван Глебом Ивановичем. Старик Калмыков вошел хмурый, недовольный. Глубоко вздыхая, он сказал с досадой «Политическому центру»:

— Господа! Положение наше, как выразителей мнения лучших кругов русского общества, чрезвычайно тяжелое. Однако же мы выразим это мнение со всей присущей нам прямотой.

6. Инженерный замок. Полковник Сведомский идет к своему кабинету, сопровождаемый юнкером Лопачевым.

— Юнкер, вы член Училищного совета?

— Так точно, гражданин полковник.

— А до училища — педагог?

— Педагог, затем корректор в газете.

— В какой газете?

— Консервативной, гражданин полковник.

— Но ведь вы-то не консерватор?

— Отнюдь!

— Что значит — отнюдь? Большевик, что ли?

— Не большевик, гражданин полковник, но прогрессивного образа мыслей.

«Черт знает, какая никудышняя жизнь! — думает Сведомский.— И не с кем посоветоваться. Военный министр снова назначает сюда Калмыкова... А я не могу сказать военному министру, что расшифрованные еще в дни корниловского мятежа документы относительно ориентировки «Политического центра» на юнкеров сейчас подтверждаются с поразительной четкостью».

И полковник спрашивает:

— Вам известно, юнкер, что подполковник Калмыков...

— Так точно, гражданин полковник! — подхватывает фельдфебель Осипов, ожидавший Сведомского у дверей кабинета.—Известно нам!

— А тебе, гражданин фельдфебель, что известно? — спрашивает, пожимая плечами, Сведомский.

— И я, гражданин полковник, представитель пулеметной команды Инженерного замка...

«Ах, какая никудышняя жизнь! — продолжает свои думы Сведомский.— Советоваться с юнкером, с фельдфебелем, наконец? Мне, офицеру Генерального штаба... А что поделаешь?»

— Да, ничего, по-видимому, не поделаешь,— говорит он фельдфебелю.— Итак?

— Итак, пулеметная команда,— шепчет фельдфебель тягуче, присматриваясь к полковнику,— имеет сведения, что гражданин подполковник Калмыков стягивает от Охтенской спортивной пристани катера, которые там поставлены на зимовку, к Инженерному замку.

— Ловко! — восклицает юнкер Лопачев

— Чего ловчей, гражданин юнкер.

7. Комната Пинягиных. Собрались все Ипатовы и Пинягины.

— Присядем, что ли? — говорит старик Пинягин.

Присели, помолчали.

— Восстание, что ли? — спрашивает старик.

Яков отвечает:

— Восстание не восстание, а велено чувствовать себя мобилизованным.

— Кем?

— Петроградским советом велено, ну и Военно-Революционным комитетом.

— А Ленин где?

— Должно, на месте.

Молчание.

Выходят на крыльцо.

— Ты, Сергей, в Петропавловку?

— Попозже. Сначала надо выполнить одно поручение.

— Ну, ладно. Я на завод. Счастливо!

— Счастливо, Яша!

Яков ушел. Остались двое: Сергей и Ольга.

Вечер. По-прежнему накрапывал дождик, мелкий, редкий, и по-прежнему было тихо вокруг. Завод не работал, и от этого, по-видимому, тишина была еще более тягостной. Он прикурил от зажигалки. При свете ее видно было выражение лица

жены. Чувствовалось, что на сердце у нее такая тоска, что и слова, казалось, невозможно выговорить. Ольга прижалась к нему, прошептав тихим, дрожащим голосом:

— На ответственное?— Он промолчал.— Ну, иди, Сережа. Я верю.— И еще помолчав, Ольга добавила: — Хоть бы в чистое переоделся. Ты чистое любишь. Приготовила.

— Перед боем приду, переоденусь.

Он поцеловал жену, толкнул ее легонько в плечо, и она, тяжело вздохнув, вернулась в дом. Он покурил, глядя в темноту и заложив руки за спину, а затем, отбросив папироску, решительно углубился во тьму.

На крыльцо выбежал старик Пинягин:

— Яков, Яков! — крикнул он. — Шарф забыл, Яков!

Во тьме слышно: кто-то тяжело шагает.

— Яко-ов!

— Середи нас Якова нету, — доносится голос Щедрова. — Это не третий ли корпус?

— Он самый.

— Сергей Ипатов здеся?

— Ушел только что. Вы чьи будете?

— Щедров я. Из Сибири. Сыновья мои вместе с ним в лазарете лежали.

— Слыхал. Делегаты али по делам?

— Делегаты Второго съезда.

— Проходите, раздевайтесь, чайку попьем.

Входят в комнату, снимают шапки, крестятся.

— Из Сибири делегаты, — говорит старик Пинягин. — Ставь самовар, старуха.

8. На площадке черного хода дома, в котором скрывается Ленин, тихо разговаривают Владимир Ильич и Сергей.

— А лучше б не выходить.

— Я писал всю ночь, — говорит Владимир Ильич, — мне нужно подышать свежим воздухом.

— Тогда лучше переулком. Правда, и там народ толпится: гостиниц много в переулке. И гостиницы все дешевые...

— Вы что-то хотите сказать еще?

— Нет, ничего,— говорит с легкой заминкой Сергей. — Я иду.

Ленин совсем близко — лицо в лицо — с большой искренностью прошептал Сергею:

— Скажете там, в Смольном. Яснее ясного, что теперь уже поистине промедление в восстании смерти подобно Смерти всего этого гигантского прекрасного города! Товарищи, вы, во всяком случае, слишком долго размышляете. Нельзя ждать!! Можно потерять все!! — И он добавил, внимательно присматриваясь к выражению лица Сергея: — Правительство Керенского колеблется. Надо добить его во что бы то ни стало! А вы как думаете?

— Я думаю: надо. Передают, что работу в учреждениях велено сегодня кончать пораньше.

— Видите? А зачем?

— Зачем?

— Чтобы развести мосты и таким образом разъединить части города! — И он добавил с серьезностью, не допускающей ни малейших возражений: — Нужно захватить в первую очередь мосты. Они знают там, в Смольном, но я прошу напомнить. Жду вас.

Ленин идет переулком. Он переводит глаза, горящие вечной, бодрой мыслью, на лица прохожих, которых немало на тротуарах.

Он думает:

«Несомненно, все готово к восстанию. Тот огромный численный перевес вооруженных сил, жаждущих переворота, перевес, о котором Центральный Комитет постоянно твердил, несомненно, налицо. Если пристально вглядеться в бурную жизнь города, то станет ясным, что на стороне Временного правительства будет очень немного войск. И самое главное, у нас артиллерия. Пора. Добить во что бы то ни стало!»

Незаметно переулок выводит его к берегу Невы.

Тусклый фонарь, сливающийся с последними отблесками заката, освещает овощи, которые торговка разложила на каменной коричневой плите возле церковной ограды. Впереди лежат крупные вялые свеклы, одна из них разломана. Боясь, по-видимому, заморозка, продавщица приготовила охапку бурых березовых веток. «Что ж, она готовится всю ночь торговать?» — думает Ленин, глядя на торговку. Справа, на листке лопуха,— горка картофеля. За железной оградой видны запыленные акации, белая церковь, окруженная колоннами, и над нею — нежное небо. Торгующая овощами баба одета в выцветшее оранжево-желтое платье.

Несколько поодаль четыре солдата в коричнево-зеленом покупают табак. На них падают отсветы фонаря с баржи, глубоко стоящей в канале.

Угловой дом, упирающийся в каменный мост через канал, заканчивается круглой башней, возвышающейся над домом еще на два, на три этажа. В башне этой большие окна — по-видимому, здесь были мастерские художников, окна эти забиты не совсем вплотную досками. Три тощих и бледных солдата гонят через мост стадо коров, тоже чрезвычайно тощих. «Нет, мосты еще не начали разводить. У меня еще есть час-полтора. Мне пора в Смольный, в Смольный...»

Сергей вернулся к конспиративной квартире. Он встревожен долгим отсутствием Ленина. Он ждет его на лестнице.

Сергей, схватив руку Ленина, крепко сжал ее обеими руками:

— Я опасался... время, понимаете... благодарю вас, благодарю.

9. Вот день кончился. Мягкие сумерки охватили город. Дождь перестал моросить, и лужицы чуть-чуть подернуты льдом.

Вошли в квартиру.

Ленин сел у окна.

— О мостах напомнили? — тихо спросил он.

— Мосты уже разводят, Владимир Ильич. Мне пришлось переправляться через Неву на лодке.

— Ничего, хотя там, в Смольном, медлят, но, я думаю, красногвардейцы захватят мосты. — Помолчав, он добавил: — Связного в Смольном захватили?

— Он ждет там вместе с вашей охраной, с красногвардейцами...

Сергей замолк.

— Что?

— Кто-то идет по лестнице.

— Ничего, не волнуйтесь, товарищ Ипатов. Здесь довольно безопасно. Итак, спасибо за хлопоты, спешите в Петропавловку.

Сергей покинул квартиру.

10. Ленин прислушался к его затихающим шагам и взял платок, которым перевязывал щеку, когда выходил гулять.

Что-то насвистывая, он подошел к окну, посмотрел — и потянулся за кепкой.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

1. Отряд Якова Пинягина выстроился возле районного штаба Красной Гвардии. Начальник штаба отводит Якова в сторону и говорит укоризненно:

— Что ж это ты, Яков Матвеич! Другим отрядам вооружение доставал, а про свой забыл?

— Да ведь никак не думал, что на охрану Смольного пошлют. Но даю слово, не доходя Смольного, вооружусь до зубов.

Отряд идет по темным петроградским улицам. Время от времени Яков оглядывает красногвардейцев, и горькая улыбка кривит его губы:

— И верно, слабое вооружение!

Внезапно Яков командует: «Стой!» Перед ними районное отделение милиции. Хмурое лицо Якова несколько проясняется. Он раскрывает дверь в милицию, и один из красногвардейцев кричит ему вслед:

— Заметил, что ли, непорядок, Яков Матвеич?

— Особенного непорядка нету, — возражает он хладнокровно, — но, думаю, что вооружения здесь достаточно.

Красногвардейцы быстро разоружают милицию, вешают на себя оружие и шагают дальше.

Перед нами какая-то воинская часть. Опять Яков командует: «Стой!» На дверях он читает: «Батальон смерти».

— Вот и хорошо, что «батальон смерти». Мертвецы два раза не умирают.

И действительно, «батальон смерти» оказывает красногвардейцам очень слабое сопротивление. Отряд берет несколько пулеметов и, таким образом, подходит к Смольному весь обвешанный оружием.

— Красногвардейский отряд артиллерийского завода,— докладывает Яков коменданту, — прибыл на охрану Смольного.

— Ну что же, — обращается комендант к Якову с благостным видом, — а про вас еще телефонировали, что вы плохо вооружены!

2. Ленин идет в Смольный.

Вдали виден мост через Неву.

— Еще не разводят?

— Да нет, этот, кажись, не начали, — отвечает связной.

Огромный широкий проспект, освещенный очень тускло. Лужи подмерзают все больше и больше. Под ногами уже похрустывает, и редкие трамваи, переполненные донельзя, бегут с тем тонким звоном, который свойствен им при небольшом морозе. Поздновато, часов десять или около того.

В общем-то все вокруг очень обыденно, если можно сказать, что бывает обыденность во время войны. Обыденно, а между тем этот город накануне необычайного события. Мечта, лелеянная с древнейших времен рабами, нищими, борцами за справедливость, мудрецами, готова наконец осуществиться. Можно создать тот мир, необычайно справедливый и честный, который обычно относили к золотому веку далеких времен или отодвигали в неопределенное будущее. На земле, зараженной ядом деспотизма и суеверия, готова была встать поразительная по своей чистоте правда!

Ленин идет в Смольный.

Связной шагает рядом с Лениным. Выражение твердой смелости и вместе с тем благоговейного страха ни на секунду не покидает его лица. А Ленин доволен...

Очень небольшая толпа стоит возле трамвайной остановки. Ленин ласково и убедительно говорит своему попутчику:

— Может быть, на трамвае? Все-таки скорее.

Подходит трамвай. Кондуктор высовывает голову и наблюдает, как из трамвая выходят пассажиры. Дежурившие выстраиваются, чтобы войти в трамвай. Среди них Ленин. Кондуктор спокойно говорит:

— Граждане, трамвай сворачивает в парк. А вы, которым через мост, поторапливайтесь — разводят!

Толпа бежит по мосту.

Мост действительно развели, но Ленин успел перейти его.

3. Ленин отдыхает возле очереди у булочной.

Слышны яростные голоса:

— Муки, сказывают, нету. Печь не из чего!

— А все из-за этих проклятых большевиков!

Ленин не удержался и спросил с усмешкой:

— А большевики-то тут, собственно, причем?

— Как причем? Они не позволяют подвозить хлеб!

— Большевики?

— Именно!

— Не ошибаетесь ли вы?

— Вы, гражданин, ошибаетесь. А хотите проверить — станьте в очередь и посмотрите, подвезут ли большевики муку. Здесь кто стоит? Рабочий класс.

— Рабочий класс не должен стоять.

— Вот именно.

Подходит связной.

— Дорога свободна.

Ленин отходит. Кто-то кричит вслед:

— Не сладко стоять в очереди-то!

— Видно.

Связной, глядя осудительно на очередь, не спеша проговорил:

— Мелкая буржуазия.

— И рабочих здесь не мало, — заметил Ленин.

— Поддались!

— Чему? Голоду?

4. Борис Калмыков отправляет по городу конных юнкеров.

— Господа! — говорит он юнкерам в напутствие. — Мы с вами доблестно провели героические июльские дни. Кажется, они повторяются, но — последний раз. И, кажется, после подавления этих последних большевистских волнений я сразу могу поздравить вас с производством в офицерские чины. В большие офицерские чины, господа, — подчеркивает он.

Затем Борис Глебович вспрыгивает на коня, крикнув своему помощнику:

— Вернусь через час. Бронетанковые мастерские Арсенала волнуются.

Борис Глебович скачет, сопровождаемый курносым юнкером.

А патрули юнкеров медленно, не спеша двигаются под холодным и редким дождичком вдоль помрачневших проспектов и улиц.

5. Вот один из таких проспектов, а вот и мастерские Арсенала, куда несколько минут назад примчался Борис Глебович.

Ленин, указывая на холщовое полотнище, висящее поперек высоких и широких ворот огромного гаража, спрашивает связного:

— Плохо я вижу, что ли? Прочти-ка.

Связной читает слова, которые ему кажутся в эти дни совершенно обычными:

— «Бронетанковые мастерские Арсенала соблюдают полный н е й т р а л и т е т».

— Значит, и вы тоже прочли — нейтралитет? Но какой может быть нейтралитет в ночь, когда Керенский против революции стягивает войска к Петрограду... Там — голоса?

— Митинг.

— Любопытно послушать доказательства необходимости соблюдать нейтралитет.

И Ленин решительно поворачивает к мастерским.

...В грузовике позади поставленных в ряд блиндированных машин лежат на соломе Борис Калмыков и курносый юнкер.

За броневиками, на трибуне, яростные возгласы толпы:

— Долой!

— Нет, не долой! Слушаем!

— Вам которым говорить? — спрашивает юнкер.

— Записан шестым, а идет третий оратор.

Борис Глебович достает сигару, режет ее пополам и угощает юнкера. Они укладываются поудобнее, курят.

— Ужасно дорог табак, — говорит, с наслаждением куря, юнкер.

— Да, я прокурил целое состояние.

Из-за броневых машин слышен голос, полный одухотворенной и светоносной силы. Сначала голос довольно неразборчив: толпа шумит и топчется; а затем мало-помалу голос начинает выделяться, точно кто-то вдруг, большой и могучий, тяжело шагнул на вас из темноты.

По мере того как голос становился все яснее и яснее, Борис Глебович перестает курить и блаженно поглаживать себя по голове.

С тупым удивлением уставился он на юнкера, который, ничего не понимая еще, однако внимательно прислушивается к чудесному голосу.

— Именно сейчас, — слышится голос Ленина, — свержение правительства Керенского и замена его рабочим и крестьянским революционным правительством способно передать землю крестьянам вместо подавления восстания крестьян; способно

тотчас же предложить справедливый мир и тем дать веру в правду всей нашей армии; способно принять самые решительные революционные меры против капиталистов для обеспечения армии хлебом, одеждой и обувью и для борьбы с разрухой. Вот чего хотят рабочие Петрограда. Керенский же готов залить город кровью рабочих, кровью солдат. — И голос — осуждающе, недоумевающе и, наконец, с верой в силу духа солдатской души — спрашивает: — И неужели в это архиответственное время вы, солдаты, способны держать нейтралитет?

Борис Глебович приподнимается на локти, к юнкеру:

— Слышите?

— Слышу. А что?

— Они думают — это простой рабочий. А я слышал его, как он говорил с балкона дворца Кшесинской...

— И что же?

Некоторое мгновение выпучивший глаза Борис Глебович в совершенном ошеломлении. Затем шепчет:

— Слушайте, но ведь это же — все! Повышение, награды, слава! Есть у вас граната?

— За каким чертом мне нужна граната?

— Доставайте револьвер! Арестовать. А нет — так убить! Убить немедленно! Пристрелить тут же! Это — Ленин!

Они соскакивают с грузовика. Бегут к проходу между броневиками.

Шум заводимого мотора заглушает голоса.

Перед ними смыкаются грузовики, образуя сплошную, непроходимую стену.

6. На широких воротах мастерских уже нет прежнего полотнища. Солдаты прибивают новое: «Вся власть Советам!»

7. На Шпалерной патруль юнкеров, среди которого юнкер Лопачев, видит двух прохожих.

— Подозрительны мне вон те.

— Проверь пропуска!

— Проверь, а мы покурим,— говорит Лопачев.

Юнкера закуривают. Один из прохожих кричит пьяным голосом подъехавшему юнкеру:

— Какой там пропуск?

А другой — Ленин,— просто махнув рукой, идет дальше.

Именно в это время к юнкеру Лопачеву подбегает Борис Глебович и кричит поспешно и исступленно:

— В Бронетанковых мастерских только что выступал Ленин! Он где-то здесь, неподалеку. Ловите, ловите!

Юнкер Лопачев смотрит на Бориса Глебовича с недоумением. По-видимому, мысль Бориса Глебовича кажется ему вздорной, он пожимает плечами.

Возвращается юнкер, останавливавший двух прохожих, и говорит:

— Рабочие, подвыпили.

— А если это был Ленин? Задержать!— кричит Борис Глебович.

Юнкера на рысях углубляются в переулки.

8. У дверей Смольного толпа. Кто с пропуском, а кто и без пропуска. Подъезд плохо освещен, и плохо видно, кто проверяет.

— Ну. добрались,— радостно втягивая в себя воздух, говорит связист Ленину.

— Добрались, но смотрите, что здесь происходит?

Связист, виновато вздыхая, разводит руками.

Ленин с любопытством оглядывается и говорит связисту:

— Шепните, чтоб поднажали.

Вскоре толпа действительно «поднажала» и, отбросив проверявших пропуска, ввалилась в Смольный.

Ленин, радуясь, потер руки и сказал:

— Наша взяла!

В коридоре Ленин говорит Дзержинскому:

— Часовой у Смольного не тот! Именно здесь, у штаба революции, должно показать пример организованности. Предлагаю вызвать с артиллерийского завода отряд красногвардейцев Якова Пинягина!

— Пинягин? Яков? Да он, кажется, уже здесь.

— Здесь? Яков Пинягин — великолепный часовой, и именно у Смольного.

9. Кабинет Калмыкова.

Собралась верхушка «Политического центра». Все измучены, раздражены последними событиями. Кто-то, откинувшись на спинку кресла и вытирая обильный холодный пот с лица, положив телефонную трубку, кричит как раз в то время, когда Глеб Иванович входит:

— Нуте-с, Глеб Иваныч, поздравляю. Ленин — в Смольном.

— А Керенский — в Зимнем.

— В Зимнем ли? Не к союзникам ли премьер удрал?

И, бесцеремонно взяв в руки лицо кричавшего, посмотрев ему в глаза, Глеб Иванович твердо проговорил:

— Керенский — к союзникам, а мы — к немцам. Главная наша сила — юнкера. А юнкера предпочтут примкнуть к немцам, чем к Керенскому. Я разделяю их точку зрения.

Кричавший обратился ко всем, указывая на Калмыкова:

— Он ошалел от жажды власти! Да поймите же: пока вы спорите с Керенским, Ленин захватит власть!

— Выбьем,— резко сказал Глеб Иванович.

10. Отряды Красной Гвардии идут улицей. Команда. Отряды остановились. Резко колыхнулось вдали, а затем, нарастая, пылко, певуче пошло по рядам отрядов:

— Слышал, Ленин в Смольном?

— Да ну?!— отвечает недоверчиво один красногвардеец, не желая, видимо, разговаривать.

— Право, в Смольном,— завопил другой.

Слышится голос забойщика Щедрова:

— Товарищи, пропустите делегатов Второго съезда Советов.

— Откуда делегаты?

— Аж с сибирских рудников...

— ...да деревень,— подхватывает Камаев.

— Али и Сибири надо счастье?

— Еще как!

— Слышишь, делегат! Правда, что Ленин-то в Смольном?
— К нему и идем. А вы куда, гвардия?
— Гвардия куда? К дворцу. К Зимнему.
— На то и гвардия, ха-ха!
— Керенского хочем разбудить!
— Кровать на штык взять!
— Ха-ха!
— А вы из Зимнего,— кричит Щедров,— дайте весточку в Смольный!
— Чего и добиваемся!
— Заверь — постараемся.
— Ха-ха!
— Уж и складно Лучков чешет.
— Шесть раз на фронте ранен — по госпиталям стишкам наловчился.
— Ха-ха!
— Красногвардия, ма-арш!

11. У Смольного — полный порядок. Никакой толпы, никакой давки. Несколько человек проверяют пропуска, и, когда люди с проверенными пропусками подходят к Якову Пинягину, он спокойно нанизывает эти пропуска на штык.

По коридорам Смольного катят пулеметы, несут винтовки и патроны, ходят делегаты съезда Советов.

— Владимир Ильич, говорят, здесь?
— Здесь,— спокойно, ровно отвечает один.
А другой, из злорадствующих, говорит:
— Ну, начнет тебе Парижскую коммуну!
— Может быть, и повыше,— говорит спокойный.— Да ведь вам, меньшевикам, этого не увидеть.
— Почему же?— спрашивает меньшевик с ненавистью.— Почему же не увидеть? Кто это нам не разрешит?
— Народ.

12. Ленин, сопровождаемый несколькими военными, медленно и осторожно поднимается по темной лестнице колокольни. Качающиеся в руках фонари слабо рассеивают мрак. Кто-то говорит:

— Ну и погодка! Говорят, даже вода в каналах поднялась.
— Вода в каналах?— переспрашивает, остановившись, Ленин.— Говорил человек сведующий?
— Вполне.
— А нельзя ли использовать это поднятие воды? Перебросить войска по каналам?
— Элемент внезапности большой, Владимир Ильич.
— Вот я и говорю. В особенности удобны каналы вблизи завода Калмыкова.
— А там у нас, Владимир Ильич, сосредоточены большие отряды Красной Гвардии.
— Вот я и говорю,— с удовольствием повторяет Ленин, показывая на карте улицы, по которым когда-то он шел с Яковом Пинягиным.— Видите? Видите? Господину Керенскому и в голову не придет, что войска противника подойдут именно отсюда.

13. Канал.

На барках, на баркасах — красногвардейцы.

Катера с усилием и шумом влекут суда по каналу.

И берегами канала движутся красногвардейцы. Острый ветер бьет им в лицо.

Странный, туманный, мрачный город развертывается перед ними.

14. Колокольня. Фонари поставлены на скамейке, возле перил. Большая карта, освещенная светом фонаря. Высокий военный ведет карандашом по этой карте и говорит, обращаясь к Ленину:

— Зимний дворец предполагаем окружить по линии Зимняя Канавка — Мойка до Мариинской площади и дальше по Неве. Сюда мы стягиваем флотские экипажи, гвардейские полки...

— И Красную Гвардию,— добавляет быстро Ленин.

— И Красную Гвардию.

— Очень много Красной Гвардии.

Видны изгиб его затылка, могучая кривая плеча и кисть руки, лежащей на плане города.

А город — вся эта искренняя и глубокая поэзия обширного света, обширной воды и гигантского камня,— грохоча и сверкая, лежит под ними. Они внимательно и благоговейно созерцают огни этого города.

Молчание.

Молчание прерывает только что поднявшийся наверх плотный, тяжело дышащий военный в длинной шинели:

— Владимир Ильич! Делегаты съезда волнуются...

— Мы все волнуемся. И есть лишь одно средство для успокоения.

Ленин достает часы, берет фонарь и, освещая часы, подносит их к лицу военного. Затем Ленин указывает рукой вниз.

Доносится звук орудийного выстрела.

— «Аврора». Предупредительно.

Молчание.

— Мы предложили Временному правительству сдаться. И дали срок для размышления.

Еще выстрел.

— Это означает, что срок миновал и Временное правительство ответило отказом. Петропавловская крепость открыла огонь по Зимнему. Готова и «Аврора».

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

1. Глеб Иванович звонит по телефону своему сыну в Инженерный замок:

— Большевики штурмуют Зимний?

— Да.

— А где Керенский?

— Пока в Зимнем. Просит юнкеров помочь ему.

— Наши условия принял?

— Нет еще.

— Ну и мы подождем.

2. Выстрел «Авроры».

И дополнительный залп батареи Петропавловки.

— Сидит Керенский, эй, командир?

Сергей хохочет:

— Отсюда вижу: подскочил в кресле.

3. Где-то на окраине пост красногвардейцев под командой Матвея Григорьевича Пинягина задержал автомобиль.

Один из красногвардейцев, освещая фонарем внутренность автомобиля, воскликнул, вглядываясь:

— Братцы, да там никак Керенский?

— Буде тебе,— возразил серьезно Матвей Григорьевич, проверяя пропуск, который предъявил иностранец, сидящий рядом с шофером, — это дипломатический автомобиль американского посольства. Какое им дело до наших дел?

— Керенский,— твердит красногвардеец, тыча в завешанное стекло автомобиля.

Матвей Григорьевич говорит иностранцу:

— Отправляйтесь, раз дипломатия. А только бы не советовал развозить таких, которые на Керенского похожи.

4. Ленин разговаривает с Антоновым-Овсеенко, находящимся в Петропавловке:

— Положение с Зимним?

— Зимний, Владимир Ильич, будет взят приблизительно через час.

Ленин говорит:

— Когда захватите Зимний, всех положивших оружие солдат, юнкеров, офицеров отпустить по домам. Мы разоружаем сопротивляющихся, а не уничтожаем. Арестовать только Временное правительство.

Где-то неподалеку стоит Яков Пинягин. Ленин перехватывает его вопросительный взгляд и спрашивает:

— Правильно, Яков Матвеич? Боятся только трусы, а нам, свершившим такой великий переворот, чего нам бояться? Вы что-то желаете мне сказать, Яков Матвеич?

— Сибирские мужики там, делегаты Второго съезда...

— Прекрасно. Встретимся на съезде.

— Да они хлеб привезли.

— А-а? Сюда их, сюда.

Яков уходит.

Ленина вызывает снова Антонов-Овсеенко.

— Слушаю.— И Ленин внимательно прислушивается к словам Антонова-Овсеенко, чертя на бумаге.— Кто во главе этого «Политического центра»? Калмыков? А, знаю. Не можете ли вы прислать мне эти документы? — Положил трубку и тихо сказал окружающим: — Буржуазия уже создала тайный центр на случай успеха нашего восстания. Антонов-Овсеенко захватил документы. Он их сейчас пришлет с мотоциклистом.

Ленин подумал, а затем, нетерпеливо крякнув и поеживаясь от сырого воздуха, который дует в большую форточку окна, подставил стул, вспрыгнул на него, захлопнул форточку и, не соскакивая со стула, сказал:

— Что-то мои сибирские мужики не торопятся. Или они не понимают, насколько нужен хлеб? Я сейчас вернусь.

Он быстро шагает, почти бежит по коридору.

Встретил крестьян. Поднял улыбающиеся глаза:

— Ленин. Будем знакомы.— И сразу построжал, обращаясь к Щедрову:— А про вас я слышал, товарищ Щедров. Я попросил одного знакомого врача свозить вас к профессору Эртелю, знаменитейшему петроградскому окулисту.

— Это насчет моих сынов?

— Именно.

Затем, быстро оглядев их всех, спросил Камаева:

— Хлеб на вокзале?

— Ждем приемки, Владимир Ильич.

— Мы и примем.— И сказал Якову:— Броневик у вас найдется?

— Да вроде бы.

— А грузовики?

— И грузовики есть.

Ко всем:

— Устройте, чтоб все это было готово. Я к вам приду.

5. Ленин проходит через кабинет, захватывая на столе бумаги.

— Есть еще материал к проекту земельного декрета, Владимир Ильич,— протягивая Ленину папку, говорит Бонч-Бруевич.

— Благодарю вас. Иду часок отдохнуть.

Ленин входит в большую комнату с диваном, на который Бонч-Бруевич кладет подушку. В комнате три двери.

— Эти двери куда?

— В коридор, к черному ходу. Оттуда-то никто не придет, а вот отсюда... — И Бонч-Бруевич указывает на дверь, откуда вошли.

— Ключи дайте мне.

— Но могут стучать, Владимир Ильич. Позвольте, я посторожу.

— Ну что вы!

Бонч-Бруевич уходит. Ленин закрывает за ним дверь и слушает.

Бонч-Бруевич берет стул и садится по ту сторону двери. Подходят, спрашивают: «Не здесь ли Ленин?» «Отдыхает»,— шепотом отвечает Бонч-Бруевич.

6. Бонч-Бруевич сидит у дверей. Ему докладывают, спрашивают, требуют:

— Мотоциклист из Петропавловки с документами!

— Представители крестьянской секции хотели бы поговорить!

— Как организовать охрану Второго съезда? На берегу Невы появились юнкера.

— Рабочие Путиловского завода...

Бонч-Бруевич отвечает почти всем одинаково:

— Тише, товарищи. Ленин отдохнул, а теперь работает над проектом декрета о земле. Слышите, бумагой шелестит?

Прислушиваются.

— Да вроде ничего не слышно!

— Плохо слушаете.

Внезапно распахивается дверь, и Ленин выходит из комнаты, сопровождаемый Яковым Пинягиным. Бонч-Бруевич багровеет от негодования:

— Позвольте, Владимир Ильич, а этот откуда?

— Он помогал мне писать декрет о земле. Почитайте-ка.

И Ленин подает Бонч-Бруевичу несколько мелко исписанных листков. Пока Ленин говорит с мотоциклистом Петропавловки и просматривает документы, присланные Антоновым-Овсеенко, Бонч-Бруевич знакомится с проектом декрета о земле. Губы его прыгают от изумления, кончик носа делается потным. Он быстро оглядывается, точно боясь сказать ересь, а затем восклицает:

— Владимир Ильич! Но ведь это программа эсеров.

Ленин спокойно спрашивает:

— Справедливо или нет, чтобы земля принадлежала народу?

— Конечно, справедливо.

— Не правда ли, что вся популярность эсеров среди крестьян построена на надежде, что эсеры передадут землю народу?

— Несомненно.

— Но земли они не передадут?

— Тоже несомненно.

— Значит, если мы передадим этим декретом землю крестьянам, мы поступим справедливо?

— Несомненно.

— Значит, декрет справедлив. И плевать нам, что эсеры будут говорить: «наша программа»! Ах, ваша? Но ведь вы были у власти несколько месяцев. Почему же вы не осуществляли свою программу? Значит, это не ваша программа, а наша! Мы, большевики, осуществили ее в первый же день прихода к власти.

7. Комната Ипатовых.

— Ольга Платоновна! Звонили по телефону из Петропавловки. Сергей Семеныч министров привел из Зимнего.

— Давно пора,— сказала спокойно Ольга.

Прасковья Терентьевна спросила, не веря своим ушам:

— Зимний-то, стало быть, взяли?

— Взяли, взяли! Сергей Семеныч сдает министров, а тебе, Ольга Платоновна, велел идти прямо в Зимний.

Ольга, давно ожидавшая распоряжений мужа, взяла судок и стала накладывать в него пищу. Потом она свернула две простыни, подумала и добавила туда еще и думку-подушку.

Матрена Терентьевна воскликнула:

— Да ты сдурела, баба! Во дворец несет ему и простыни.

— И раньше мы царской пищи не ели,— степенно сказала Ольга,— и на царских кроватях не спали, и нынче нам это не к лицу.

8. Электричество в Петропавловской крепости испорчено и погасло. Большая сводчатая комната скупо освещена керосиновой лампой. На простых солдатских скамейках видно несколько согнутых фигур, и такие же фигуры с трудом можно разглядеть глубже, в темноте комнаты, в углах ее.

Наклонившись к лампе, прапорщик Ипатов, глядя в список, говорит:

— Офицеры и юнкера, бывшие во дворце, обезоружены и отпущены. Арестованы члены Временного правительства. Контр-адмирал Вердеревский. Здесь?

— Здесь.

— Министр промышленности Коновалов? Министр земледелия Маслов? Министр путей сообщения Аннеровский? Управляющий Военным министерством Маниковский? Министры — Гвоздев, Третьяков? Министр финансов Бернацкий? Министр иностранных дел Терещенко?

— Здесь, здесь, здесь,— слышатся ответы.

— Развести по камерам.

Глухо хлопает тяжелая дверь Трубецкого бастиона.

Ольга идет с судком и свертком по петроградским улицам и через Троицкий мост.

9. Ленин заметно изменился. Хмурость его исчезла. Когда ему сообщают о каком-нибудь занятом пункте, он с радостной улыбкой смотрит в лицо сообщившего и восклицает таким тоном, что, казалось, никогда не верил, будто это произойдет:

— Великолепно! Зимний взяли! Чудесно, ха-ха!..

— Удивляюсь я на вас, Владимир Ильич! Радости вашей удивляюсь. Вы же ведь знали, что непременно возьмут, скажем, телеграф или Зимний?

— Знал. Но одно дело знать, другое — видеть своими глазами. Красиво! Изумительно красиво!— Он отвел Бонч-Бруевича в сторону и сказал:— Так красиво, что не понимаю, почему, но мне захотелось есть.

Бонч-Бруевич глядел на Ленина, открыв рот и выпучив глаза.

— Чему вы?

— Я самому себе удивляюсь,— с трудом проговорил Бонч-Бруевич,— мне приказали наблюдать за вашей пищей, а я и сам не ел сутки и вас не кормил. Что? Супу или щей? Есть солдатская каша.

— Тащите всего. И побольше.

Ленин ест вместе с Бонч-Бруевичем, потом, взмахнув ложкой, хохочет. Собеседник смотрит на него растерянно.

— Я вспомнил, какое у вас было странное лицо, когда вы вспомнили, что не ели целый день. Это часто с вами бывает?

— А с вами, Владимир Ильич?

И оба хохочут.

10. Глебу Ивановичу Калмыкову сообщают по телефону список арестованных министров. Он переспрашивает фамилии и вычеркивает их. Осталась одна.

— А где Керенский? Сдался?

— Бежал.

— Ах, скотина! Что ж это вы его не задержали?

— Трудно было, Глеб Иванович.

— Трудно, трудно!

11. Ольга поднимается по лестнице Зимнего.

Сергей и Ольга под руку гуляют по Зимнему, не обращая никакого внимания на окружающую роскошь, а разговаривая о своем.

— Ну, теперь, слава богу, будет порядок,— говорит Ольга, доставая из кармана подсолнухи и угощая Сергея.— Вот только Яков...

— А что Яков?

— Женить бы его. Потратил он жизнь на ваше воспитание, а теперь и самому пора пожить всласть.

— Вот Даша подрастет — и женится.

— На воспитаннице? Бог с тобой. Нет, ему невесту сейчас искать надо. Кого бы?..

12. В дверях кабинета Ленина появляется Яков Пинягин. Ленин увидел его.

— Сюда, сюда, Яков Матвеич! И отводит Якова в сторону. — Простите, что буду говорить несвязно. Взволнован. Сейчас открытие Второго съезда. Вот что, Яков Матвеич. По достоверным сведениям, юнкера Калмыкова собираются напасть на Зимний с тыла. Часть их перешла через Охтинский мост под видом красногвардейцев. Прозевали. Часть пробирается к Смольной набережной... Словом, вам поручается обезоружить их.

— И уничтожить?

— Обезоружить,— повторил Ленин.

— Слушаюсь. Иду.— Сделал шаг и остановился. — И о земле будете говорить, Владимир Ильич?

— Будем.

— И про мир?

— Обязательно.

Яков вздохнул:

— Послушать бы.

— Вам будет заготовлен пропуск в зал, Яков Матвеич.

— Тогда я потороплюсь с юнкерами-то.

— Да, должно быть, надо поторопиться.

13. Колонный зал Смольного переполнен делегатами. Многие из них участвовали в боях, и теперь, когда фигуры их в покое, кажется, что лица и одежда хранят еще подвижность сражения. Оглядываешь зал и чувствуешь, что эти сильные, гибкие люди всегда готовы к решительному действию.

Зал чрезвычайно взволнован, возбужден желанием свершить что-то огромное, и вот это огромное начинается.

На трибуне — Ленин. Зал встрепенулся, вскочил, послышался чей-то одобрительный возглас:

— Да ведь это Владимир Ильич!

И зал закричал без устали, то задыхаясь, то дыша легко, то ослабевая, то со всей какой-то огромной, непередаваемой силой:

— Ура!

И какой-то красногвардеец таким простым и обыкновенным голосом, точно он только и делал, что брал Зимний, крикнул:

— Зимний-то взяли, хорошо, Владимир Ильич!

И по-видимому, громче всех кричал Матвей Григорьевич. Он не кричал, он орал, точно пьяный, а когда наконец весь зал опустился на свои сиденья, Матвей Григорьевич застонал так, точно он был в забытье:

— Ну вот, все теперь и устроили.

14. Но устроено оказывается далеко не все.

Цепь юнкеров, опрокинув цепь красногвардейцев, прорывается к Смольному. Рукопашная схватка.

Яков, перевязывая наскоро руку Даше, отчаянно кричит:

— Да неужели и Анну Николаевну?

И, взяв у нее портфель, обращается к одному из своих красногвардейцев:

— Отведи к самому Ленину. — И, выхватив гранату, бежит туда, где бьются.— Конец буржуазии, конец, товарищи!

Сцены рукопашной на берегу Невы.

15. А над залом — торжественное слово Ленина:

— ...земля должна быть передана в руки крестьян. Преступление совершало то правительство, которое свергнуто, и соглашательские партии меньшевиков и эсеров, которые под разными предлогами оттягивали разрешение хлебного вопроса и тем самым привели к разрухе и крестьянскому восстанию...

Зал неистовствует. Делегаты обнимаются, жмут друг другу руки.

Ленин продолжает:

—...я прочту вам те пункты декрета, которые должно выпустить наше Советское правительство... Первое. Помещичья собственность на землю отменяется немедленно, безо всякого выкупа.

16. Сцены рукопашной на берегу Невы.

Красногвардейцы отступили.

Юнкера прорываются вперед.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

1. Яков ведет вооруженных, с винтовками юнкеров по коридору Смольного.

— Ты куда? — спрашивают его. — Смена караула, что ли?

— Смена режима, — отвечает он, смеясь. — Сюда, господа юнкера.

И спрашивает у охраны дверей:

— Пропуск для Якова Пинягина лично от товарища Ленина есть?

— Есть.

— Давай. — И, указывая на юнкеров, небрежно говорит: — А эти — со мной.

И они входят в зал.

2. Ленин говорит делегатам Второго съезда о мире:

— Рабоче-крестьянское правительство, созданное революцией 24—25 октября, опирающееся на Советы рабочих, солдатских и крестьянских депутатов, предлагает всем воюющим народам и их правительствам начать немедленно переговоры о справедливом демократическом мире...

Голос его тонет в рукоплесканиях зала, в возгласах радости и восторга, вызванных верой в пришедшую наконец справедливость, мир и счастье. Не было, может быть, за всю историю человечества более счастливого и радостного собрания людей, не было никогда такого удивительного окончания войны. Все счастливы.

— Видали? — говорит юнкерам Яков. — Арестовать нас хотели? Вместе с Лениным? Арестовывайте, что ли.

Юнкера молча поворачиваются.

Выходят.

И кладут винтовки у ног охраны.

Ушли.

— Кто это?

— А это, — говорит Яков, — согласно приказу Ленина, обезоруженные.

3. Подходит к нему Бонч-Бруевич:

— Яков Матвеич! А я вас ищу. Где вы были?

— Юнкеров разоружал.

— И разоружили?

— По мере сил.

— Что же, Инженерный замок, выходит, в наших руках?

— Инженерный замок? — задумчиво отвечает Яков. — Чего не знаю, того не знаю.

— Но ведь вам поручается разоружить Инженерный замок, Яков Матвеич!

— Мне?

— Вам.

— Ну, раз поручается, надо выполнять. Иду.

4. Челядников, Камаев, Щедров и Матвей Григорьевич со своим костылем подходят к одной из дверей Смольного и заглядывают туда. Обстановка простая: шкафы, столик для пишущей машинки, письменный стол. Плотник укрепляет вешалку для одежды. А посредине комнаты стоит Ленин и говорит каким-то двум людям с портфелями:

— Ваш комиссариат может занять вот эту часть комнаты. А в другой будет находиться Комиссариат земледелия. Чтоб вы не мешали друг другу, мы отгородим вас шкафами.

Плотник, укрепив вешалку, берет со стола картонку, несколько гвоздей и направляется к дверям. Он закрывает двери и начинает, осторожно стуча по гвоздикам, прибивать картонку. Крестьяне читают: «Приемная Председателя Совета Народных Комиссаров В. И. Ленина».

— Ну, раз приемная, — говорит решительно Челядников, — значит, и прием начался.— И он открывает дверь.— Сибиряки к вам, Владимир Ильич!

— А, здравствуйте, за муку спасибо.

— А вам за землю, Владимир Ильич. Уж мы, сибиряки, за землю теперь постоим.

— Знаю. Но прошу вас убедительнейше, сибиряки, не преуменьшайте силы врага.

— Как можно! Мы свою землю колышками лиственными оградим.

— Насчет осинового кола — знаю, а что это значит — лиственные колышки?

Челядников показал колышек:

— Колышками хотим отметить, где наша новая земля и дома. Пугачевцы посадили лиственницы и наказали нам в случае удачи натесать из них колышков.

Ленин, рассматривая колышек, спросил:

— А верно, что пугачевцы?

— Верно.

— Тогда, пожалуй, можно и колышками этими отметить. Но все это, товарищи, легенда, хотя, быть может, и красивая. А время требует от нас исполнения практических задач.

— Само собой.

Камаев сказал:

— А колышки-то позволь, Владимир Ильич, тебе оставить?

— Зачем же?

— Да чтоб не забыть про нас.

— Хитрые эти сибиряки! Что ж, оставьте. А вы тоже из Сибири? — обратился он к Матвею Григорьевичу.

— Нет, Владимир Ильич, я с калмыковского артиллерийского.

— Фамилия?

— Пинягин.

— Отец Якова Пинягина? — Ленин крепко жмет руку Матвею Григорьевичу.— Какого вы часового вырастили, товарищ Пинягин! Великолепный часовой! — И обращается ко всем: — Что же касается практических задач, пожалуй, вам сейчас лучше всего отправиться на помощь Якову Пинягину.

— Куда это?

— К Инженерному замку.

Они пошли.

— Подождите, товарищи! — И он, улыбаясь, смотрит на них: — А вы сынов своих встретили?

— А как же!

— Ну, вот видите. А вы говорите: чудес не бывает.

5. Прямо против ворот Инженерного замка посредине улицы на мостовой стоит пулемет, освещенный яркими газовыми фонарями. У пулемета Яков Пинягин и красногвардейцы. Выходит юнкер Лопачев. Он говорит Якову:

— Началось заседание Училищного комитета.

— Что оно обсуждает?

— Выступать или не выступать.

— А вы как думаете?

— Нас всего семеро из четырех сот, — с грустью отвечает юнкер.

— Но ведь есть колеблющиеся? Вот что, юнкер. Я желаю с ними говорить. Если мне не удастся убедить вас словами, то придется в буквальном смысле слова вступить с вами в бой. Команда солдат училища на моей стороне, все входы и выходы из замка под обстрелом.

— Я доложу.

— Полчаса на размышления.

Когда юнкер скрылся, Яков позвал Дашу и двух сопровождавших красногвардейцев:

— Дозвонилась ты в Петропавловку?

— Плохо слышно, дядя Яков.

— Поблизости в казармах коня не найдется? Скачи. Торопи Сергея. Орудия, главное — орудия!

Он великолепен, этот красногвардеец, стоящий один с пулеметом против громадного Инженерного замка! Говорит он совершенно спокойно, разве что чуть торопливо, чуть нервно. Он обращается к своим красногвардейцам:

— А вы собирайте по всей округе Красную Гвардию и воинские части. Юнкера волнуются.

6. Идет заседание Училищного комитета. Юнкера столпились в коридорах и передают друг другу, что говорят на заседании.

— Керенский бьется уже на окраинах!

— Э, вздор какой! Керенский может биться только в преферанс.

— Господа, обслуживающая команда ушла из училища и присоединилась...

— Может быть, вы, юнкер, хотите присоединиться?

Зал заседаний Училищного комитета. Обращаясь к офицерам и представителям юнкеров, подполковник Борис Калмыков с деланным негодованием говорит:

— Советское правительство почему-то обвиняет нас в заговоре и требует разоружения. Я не говорю: выступать нам или не выступать против Советского правительства, я спрашиваю: разоружаться нам или не разоружаться? Подчиниться этому оскорблению или не подчиниться? — И, глубоко вздохнув, он говорит: — «Политический центр» призывает вас — не подчиняться, не разоружаться! Генерал Краснов уже бьется на улицах Петрограда. Керенский, наш верховный главнокомандующий...

— К черту верховного главнокомандующего!— кричит вдруг, вскакивая, юнкер Лопачев.— И генерала Краснова к черту! Их уже, наверное, сбросила ему на рога Красная Гвардия.

7. Тройка лошадей не спеша везет через Марсово поле орудие. На стволе орудия — Сергей Ипатов и два матроса. Рядом, верхом на лошади, Даша.

— Э, да тут не проберешься!

И действительно, Инженерный замок уже окружен большим отрядом красногвардейцев и солдат.

Орудие остановилось недалеко от того места, где находится Яков со своим пулеметом. Матросы закладывают снаряд, а Сергей говорит Якову:

— Я думаю, они выслушают нас теперь более внимательно.

8. К Якову и Сергею, позади которых — Щедров, Челядников, Камаев, Матвей Григорьевич,— подходят юнкера.

— Мы — представители Училищного совета.

— Видим, — говорит Сергей.

Один из юнкеров говорит Якову:

— Вы меня узнаете?

— Да что-то не очень!

— Но вы ведь только что меня разоружили!

— А-а!

— Мы уважаем гуманность. И мы готовы сдаться. Но при одном условии.— Пауза. — Если оружие от нас примет сам Ленин.

— Эва! — воскликнул Яков. — А для чего это вам?

— Мы — великая сила. А великая сила сдается только великой.

Сергей захохотал:

— Вы что же, господа юнкера, трехдюймовки нашей не видали?

9. По одну сторону площади выстроились красногвардейцы, по другую — юнкера.

10. Борис Калмыков приоткрыл окно замка и глядит на площадь. Возле него — винтовка. Окно — у лестницы. На ней нет никого. Белая, чистая, странно блестит она возле пепельно-серых, давно не мытых окон замка.

Борис Глебович протягивает руку к винтовке.

— Подождать! — слышит он вдруг крик.

Снизу с винтовкой наперевес идет навстречу ему юнкер Лопачев.

Борис Глебович сначала улыбается:

— Юнкер Лопачев, что с вами?

— Руки вверх!

— Не поднимай рук, Борис! — слышен сверху голос Василисы Глебовны. — Винтовкой его! — И она оборачивается к отцу: — Револьвер, папа!

Глеб Иванович разводит руками:

— Я не рассчитывал... — И, надеясь на свою внушительную фигуру и голос, Глеб Иванович говорит юнкеру Лопачеву: — Опустите штык, юнкер!

— Вы идиот, Лопачев! — кричит в исступлении Борис Глебович.

Нагнувшись, опуская штык и значительно понизив голос, юнкер Лопачев, глядя на подполковника широко открытыми, неподвижными глазами, продолжает медленно идти к нему, твердя:

— Руки вверх. Руки вверх.

— Он — сумасшедший! — взвизгнула Василиса.

Глеб Иванович остановился.

Закрыл руками глаза.

Василиса Глебовна, бессмысленно крича, пробежала мимо юнкера, который втыкал штык во что-то лежащее на окне.

11. Юнкера кладут оружие.

12. Василиса Глебовна волочит своего отца.

— Да шагайте же вы, папа! — вскричала она, не вытерпев.

— У меня только что убили сына, и я имею право на медлительность,— криво улыбнувшись, отвечает Глеб Иванович.

Она подтаскивает его к причалу.

Прыгает в лодку, заводит мотор.

— Куда ты? — вяло спрашивает Глеб Иванович.

— Куда-нибудь. У тебя убили сына, а у меня — все. Все!

Лодка срывается и мчится.

13. Полузакрыв глаза, с легкой улыбкой на губах, Ленин спрашивает:

— Яков Матвеич! Проводить вас к вашему посту?

— Да ведь нам по дороге, Владимир Ильич, к Смольному, на часы.

И отряд красногвардейцев, в первых рядах которого, взявшись за руки, — Ленин, Яков Пинягин, Матвей Григорьевич, Сергей Ипатов, Даша и многие знакомые нам по заводу, — идут по улицам Петрограда к Смольному.

14. В туман, в мглу мчится лодка, которой управляет Василиса Глебовна. Отец ее, уцепившись за борт, дрожит на скамейке.

— Дрожишь, папа?

— Да, холодно, доченька, холодно.

— Обеими ногами, не одной, вступили в будущее — вот и холодно.

Глубоко вздохнув, Глеб Иванович ответил:

— Да, обеими ногами, к сожалению, обеими. На это я никак не рассчитывал.

15. Опять небо покрыто тучами, и пышность зданий, возвышающихся на широких проспектах, кажется тяжеловесной.

Охваченные тем же высоким порывом, которым охвачен сейчас Ленин и идущие вместе с ним красногвардейцы, солдаты, матросы, крестьяне шагают широко, уверенно.

А тучи все сгущаются, ветер прижимает их к земле, гонит почти над домами, и оттого на улицах сумрачно, словно наступает вечер.

А потом начинает лить дождь и льет все гуще и все сильней.

Очень трудно разглядеть, кто там, впереди. У отряда никакого передового охранения нет, да и зачем оно нужно в городе, когда волнения среди юнкеров подавлены и сейчас остается только уничтожить не очень-то могучие и стойкие войска генерала Краснова. Но всегда, когда с вами рядом идет большой человек, вы себя чувствуете ответственным за его безопасность и тревожитесь, может быть, даже и без основания. Поэтому, когда кто-нибудь в отряде увидит за мглой и дождем впереди что-то непонятное — всадника или группу людей, — тотчас раздается тревожный грозный голос:

— Кто там?

И ряды штыков смыкаются вокруг Ленина, готовясь защитить его.

Но вот кто-то успокаивающе отвечает:

— Впереди никого нет.

И они опять идут по Петрограду. Свищет ветер в винтовках, кидается на дома, грохочет вывесками, стучит холодным кулаком в лужи. В лужах сумрачно отражаются винтовки, сапоги и широкий шаг людей.

— Легенда,— широко улыбаясь, говорит Яков.

Ленин не расслышал:

— Как вы сказали, Яков Матвеич?

— Легенда. Сказка не сказка, да и быль вроде не быль. Это вокруг-то есть.

— Вокруг?

Ленин быстро посмотрел вокруг, а затем сказал тепло и уверенно:

— А по-моему, Яков Матвеич, вокруг — самая явственная явь. Я бы даже сказал — самая великолепнейшая и радостная явь!

1957—1958 гг.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Война и мир» (по роману Л. Толстого), 3-я серия — «1812 год», 10 ч.

Авторы экранизации: С. Бондарчук, В. Соловьев; режиссер-постановщик С. Бондарчук; главный оператор А. Петрицкий; оператор Д. Коржихин; главные художники: М. Богданов, Г. Мясников; художники: С. Валюшек, С. Менялыщиков: композитор В. Овчинников; звукооператоры: Ю. Михайлов, И. Урванцев; режиссеры: А. Голованов, А. Чемодуров, А. Шир-Ахмедова, А. Алешин; режиссер и монтажер Т. Лихачева; художник по костюмам М. Чиковани; редактор С. Ермолинский; главный директор картины В. Цигриладзе; директора картины: Н. Иванов, В. Кривошенко, Г. Меерович.

Роли исполняют: Наташа Ростова — Л. Савельева, Пьер Безухов — С. Бондарчук, Андрей Болконский — В. Тихонов, Кутузов — Б. Захава, Илья Андреевич Ростов — В. Станицын, графиня Ростова — К. Головко, Петя Ростов — С. Ермилов, Соня — И. Губанова, Николай Андреевич Болконский — А. Кторов, княжна Марья — А. Шуранова, Николушка — А. Семин, Элен — И. Скобцева, Анатоль — В. Лановой, Друбецкой — Э. Марцевич, Шерер — А. Степанова, князь Василий — Б. Смирнов, Багратион — Г. Чохонелидзе, Александр I — В. Мурганов, Наполеон—В. Стржельчик, Беннигсен — Г. Зоммер, Вольцоген—Я. Грантиньш, Клаузевиц — Д. Эйзенталс, Тимохин — П. Савин; русские солдаты: Г. Шаповалов, Н. Сморчков, И. Турченков, А. Болдырев; Н. Хрящиков, А. Дегтярь, Г. Шаповалов, А. Лебедев, Д. Сиваков, Н. Сорокин.

В эпизодах: Ю. Диоши, А. Барушной, Н. Гринько, С. Никоненко, Л. Видавский, А. Грузинский, А. Момбелли, Г. Светлани, Т. Махова, Л. Борисенко, Ю. Ветров, В. Матов, А. Кин, А. Глазырин, Л. Недович, Т. Казанкова, Р. Александров, В. Иславин, Ю. Крючков, И. Василенко.

●

«Таинственная стена» («Мы марсиане»), 8 ч.

Авторы сценария: А. Червинский, И. Поволоцкая, М. Садкович; режиссеры - постановщики: И. Поволоцкая, М. Садкович; операторы: Б. Брожовский, О. Згуриди; художники: А. Жаренов, И. Лукашевич; режиссер В. Проклов; композитор С. Слонимский; звукооператор В. Беляров; редактор Б. Сарнов; директора картины: Л. Капилевич, Н. Владимиров.

В ролях: Егор — Л. Круглый, Лена — Т. Лаврова, Андрей — И. Учанейшвили, Валя — А. Миронов.

В эпизодах: В. Никулин, С. Жоржолиани, Н. Бармин, Е. Брацлавская, В. Козлов, М. Орлов, С. Давыдова, Т. Совчи, Г. Тусузов, Р. Хобуа, Е. Шутов, Виктор Сысоев, С. Голованов, Ю. Леонидов, А. Орлов.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ и ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Журналист», 1-я серия — «Встречи», 12 ч.

Автор сценария и режиссер - постановщик С. Герасимов; главный оператор В. Рапопорт; художник П. Галаджев; композитор П. Чекалов; звукооператор В. Хлобынин; режиссер К. Альперова; редактор В. Погожева; директора картины: Я. Светозаров, А. Кушлянский:

В ролях: Шура Окаемова — Г. Польских, Юрий Альябьев — Ю. Васильев, Аникина — Н. Федосова, Реутов — С. Никоненко, главный редактор — Ю. Даниялов, Пустовойтов — И. Лапиков, Корпачев — В. Шукшин, Генка — В. Малышев, конферансье — Ю. Кузьменков, зав. иностранным отделом — В. Захарченко, нач. отдела писем — В. Пицек, референт главного редактора — Г. Полосков, Нина — Ж. Болотова, Валя—В. Теличкина, мать Альябьева— Г. Григорьева, мать Шуры Окаемовой — С. Павлова, режиссер самодеятельности — О. Маркина; подруги Шуры: Л. Овчинникова, А. Румянцева; Крикливцева, дочь Пустовойтова — С. Балашова, девушка с газетой — И. Будкевич; девицы из отдела писем: Е. Васильева, Т. Совчи; пожилая женщина из отдела писем — Н. Сухоцкая, жена Пустовойтова — М. Соболевская, член жюри самодеятельности — А. Усикова, нач. отдела кадров — Е. Петров, Кондаков — В. Самоквасов, работник редакции — Г. Склянский.

●

«Журналист», 2-я серия — «Сад и весна», 11 ч.

Автор сценария и режиссер - постановщик С. Герасимов; главный оператор В. Рапопорт; художник П. Галаджев, композитор П. Чекалов; звукооператор В. Хлобынин; режиссер К. Альперова; редактор В. Погожева; директора картины: Я. Светозаров, А. Кушлянский.

В ролях: Панина — Т. Макарова, Шура Окаемова — Г. Польских, Анни Жирардо, Мишель Обри — Татьяна Мясина Аникина— Н. Федосова, Алябьев — Ю. Васильев, Реутов — С. Никоненко, Колесников — С. Герасимов, Бартон — А. Крыжанский.

В эпизодах: В. Теличкина, Г. Григорьева, Мирей Матьё, Каллои Илона, Ю. Даниялов, Л. Володин, Г. Полосков.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Его звали Роберт», 9 ч.

Авторы сценария: Л. Куклин, Ю. Принцев; режиссер - постановщик И. Ольшвангер; главный оператор Э. Штырцковер; главный художник Д. Афанасьев; композитор А. Петров; звукооператор М. Лазарев; режиссер А. Апсолон; редактор И. Тарсанова; директор картины А. Тарасов.

В ролях: О. Стриженов, М. Вертинская, М. Пуговкин, А. Границын, Марсель Марсо, Н. Мамаева, Н. Макеев, В. Поболь, И. Ефимов, П. Крымов.

●

«Браслет-2» (по мотивам повести Л. Брандта), 7 ч.

Авторы сценария: А. Шульгина, В. Михайлов; режиссеры-постановщики: Л. Цуцульковский, М. Шамкевич; главный оператор Е. Мезенцев; художник Б. Быков; режиссер В. Терентьев; композитор М. Кажлаев; звукооператор И. Черняховская; дрессировщики: Я. Нейшуллер, А. Карпинский; редактор А. Бессмертный; директор картины В. Беспрозванный.

В ролях: О. Жаков, В. Воробьев, В. Ливанов, С. Плотников, П. Садовский, К. Адашевский, Ф. Балакирев, В. Труханов, Ю. Башков, В. Бобров, А. Карпинский, В. Ляхов, М. Мудров, А. Зайцев, М. Иванов, Б. Наумов, В. Перевалов, Ю. Соловьев, В. Терехов, О. Хроменков, Г. Шмойлов, И. Шепетнов.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Короткие встречи», 10 ч.

Авторы сценария: К. Муратова, Л. Жуховицкий; режиссер-постановщик К. Муратова; оператор Г. Карюк; художники А. Канардова, О. Передерий; композитор О. Каравайчук; звукооператор И. Скиндер; режиссеры: А. Боголюбов, М. Толмачев; редактор Е. Рудых; директор картины А. Сердюков.

В главных ролях: Надя — Н. Русланова, Максим — В. Высоцкий, Валентина Ивановна — К. Муратова.

В ролях и эпизодах: Л. Базильская, О. Викландт, А. Глазырин, В. Исаков, Т. Мидная, К. Маринченко, Александров, Иванова, Медвинский, Немоляева, Санду, Коган, Карпи, Коротыч, Радько и другие.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Рахим и Жук», 1 ч.

Авторы сценария: Л. Бабаханов, А. Кабулов; режиссер-постановщик Т. Камалова; художник - постановщик Ю. Петров; оператор И. Гавриленко; композитор А. Берлин; звукооператор И. Аркашевский; кукловоды-мультипликаторы: Б. Ступаков, Ф. Томашевский; куклы и декорации изготовили: С. Страшнов, Н. Аюпов, Е. Полуэктов, А. Гарапшин; редактор О. Хмельницкая; директор картины Р. Аванесов.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Нужный человек», 7 ч.

Авторы сценария: В. Алексеев, М. Табачников; режиссер-постановщик Б. Долинов; главный оператор Б. Касымов; художник В. Баженов; композиторы: А. Зацепин, Е. Крылатов; текст песен А. Горохова, Ф. Ансори; звукооператор А. Арабов; директор картины Э. Дашевский.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа А. Волохова.

Роли исполняют и дублируют: Хаджибек — А. Авганов (дублирует С. Соколов), Раджабов — Н. Хасанов (Л. Жуков); Фарида — С. Муталилова (И. Губанова), дедушка Махмуд — А. Касымов (Н. Гаврилов), тетушка Тути — М. Касымова (Б. Титова), Раис — Б. Сабзалиев (И. Ефимов).

В эпизодах: М. Тахири, Г. Завкибеков, Киямов, К. Иматшаев, И. Соккай, М. Ходжикулов, Х. Шаймарданов.

Дублируют: А. Суснин, П. Кашлаков, Б. Павлов-Сильванский, А. Кожевников, Е. Барков, А. Афанасьев, Л. Степанов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Колумб причаливает к берегу» (по мотивам одноименного рассказа И. Ильфа и Е. Петрова), 2 ч.

Автор сценария А. Каневский; режиссер-постановщик Д. Черкасский; операторы: Г. Островский, С. Никифоров; художник - постановщик Р. Сахалтуев; композитор Ф. Бриль; звукооператор И. Погон; художники: В. Гончаров, Р. Пружанский, М. Драйцун, Е. Сивоконь, Н. Чурилова, А. Солин, В. Долгих, В. Арсентьев, Д. Черкасский, В. Дыман; редактор Т. Павленко; директор картины А. Коваленко.

Роли озвучивают: Е. Назаров, М. Державин, О. Баранов.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Честное крокодильское», 1 ч.

Авторы сценария: Г. Сапгир, Г. Цыферов; режиссер и художник-постановщик Н. Серебряков; оператор В. Саруханов; композиторы: А. Зацепин, Е. Крылатов; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: Ю. Клепацкий, К. Малянтович, М. Зубова, А. Рожков; куклы и декорации изготовили: В. Куранов, Н. Корнева, А. Горбачев, Ю. Бенкевич, Т. Сокольская; директор картины Н. Битман.

●

«Зеркальце», 1 ч.

Автор сценария Л. Завальнюк; режиссер П. Носов; художник-постановщик К. Карпов; оператор Е. Ризо; композитор М. Меерович; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: В. Долгих, С. Жутовская, Э. Маслова, В. Пекарь, В. Попов, Л. Каюков, Е. Комова; художники-декораторы: Е. Танненберг, В. Харитонова; редактор А. Снесарев; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивают: Девочка — Т. Дмитриева, Заяц — Г. Вицин, Еж — Ю. Юльская, Крот — М. Яншин, Ворона — А. Панова.

●

«Песня о Соколе», (по М. Горькому), 1 ч.

Автор сценария и режиссер Б. Степанцев; художник - постановщик А. Савченко; оператор М. Друян; музыка из произведений А. Скрябина; музыкальная композиция Р. Леденева; звукооператор Б. Фильчиков; художники: Г. Аркадьев, Т. Зеброва, В. Исаева; художники -мультипликаторы: Ю. Бутырин, Н. Федоров, А. Абаренов, А. Носырев, Л. Каюков, А. Петров; художники-декораторы: Д. Анпилов, И. Светлица; редактор А. Снесарев; директор картины А. Зорина.

Текст читают: Р. Быков, А. Бахарь.

«Фитиль» № 59 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Постригли» («Мосфильм»).

Автор М. Яровый; режиссер Е. Карелов; оператор В. Нахабцев.

В ролях: Б. Новиков, П. Винник, И. Стравинский.

«Штурмовщина» («Союзмультфильм»).

Авторы: А. Курляндский, А. Хайт; режиссер Ф. Епифанова; художник Г. Брашишките; оператор Б. Котов; композитор В. Дашкевич.

«Караул, изобилие!» (ЦСДФ).

Автор М. Вознесенский; текст В. Санина; оператор К. Широнин; композитор В. Рубин.

«Веская причина» (студия имени М. Горького).

Автор Л. Ленч; режиссер И. Магитон; оператор А. Масленников.

В ролях: Г. Тусузов, Е. Кудряшов.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Переулок», 8 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Авторы сценария: Акош Кертес, Тамаш Реньи; режиссер Тамаш Реньи; оператор Отто Форгач; художник Бела Цейхан; композитор Геза Берки.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Автор русского текста Я. Костричкина; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Габи — Мари Тёрёчик (дублирует А. Мещерякова), Винце Богнар — Габор Конц (Р. Панков), Фери Тот — Иштван Деги (В. Прокофьев), Миклош Крайци — Шандор Хорват (В. Ковальков).

●

«Похождения Густава», 6 ч.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

«Густав ловит мышь».

Автор сценария и режиссер Йожеф Непп; оператор Мария Немени; художник Магда Вашархейн; композитор Тамаш Деак.

«Густав-пацифист».

Автор сценария и режиссер Йожеф Непп; оператор Мария Немени; художники: Магда Вашархейн, Агнеш Чисер, Габриэлла Ревес; композитор Жолт Петхе.

«Густав и советник».

Авторы сценария: Йожеф Непп, Аттила Даргаи; художник и режиссер Аттила Даргаи; оператор Ирен Хенрик; композитор Жолт Петхе.

«Густав худеет».

Авторы сценария: Йожеф Непп, Марцелл Янкович; режиссер Марцелл Янкович; оператор Мария Немени; художники: Бела Терковски, Эмёке Маршовски, Чер Тамашне; композитор Жолт Петхе.

«Густав покупает лошадь».

Авторы сценария: Йожеф Непп, Аттила Даргаи; художник и режиссер Аттила Даргаи; оператор Ирен Хенрик; композитор Жолт Петхе.

«Густав-спаситель».

Автор сценария и режиссер Миклош Темеши; оператор Мария Немени; композитор Бела Ковач.

«Практичный Густав».

Автор сценария Йожеф Непп; художник и режиссер Лайон Ременик; оператор Мария Немени; композитор Жолт Петхе.

«Густав хвастается».

Автор сценария, художник и режиссер Миклош Темеши; оператор Альфред Клаус; композитор Бела Ковач.

«Густав-пессимист».

Автор сценария и режиссер Йожеф Непп; оператор Мария Немени; художник Магда Вашархейн; композитор Тамаш Деак.

«Густав и охотничья собака».

Автор сценария, режиссер и художник Аттила Даргаи; оператор Ирен Хенрик; композитор Жолт Петхе.

«Густав — настоящий мужчина».

Автор сценария и режиссер Йожеф Непп; оператор Мария Немени; художник Магда Вашархейн; композитор Жолт Петхе.

«Густав копит деньги».

Автор сценария Йожеф Непп; оператор Ирен Хенрик; художник и режиссер Миклош Темиши; композитор Бела Ковач.

Фильм дублирован на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Е. Эзова.

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская
Технический редактор Р. М. Гродская

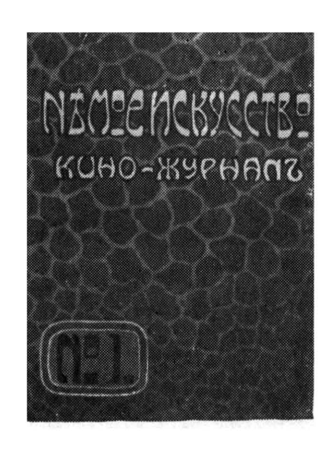
Рукописи не возвращаются

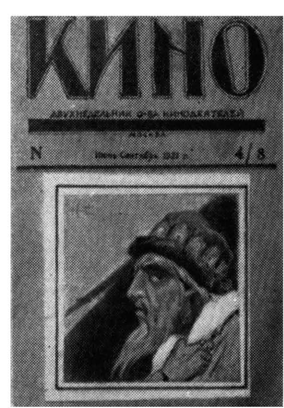
Издание Союза кинематографистов СССР

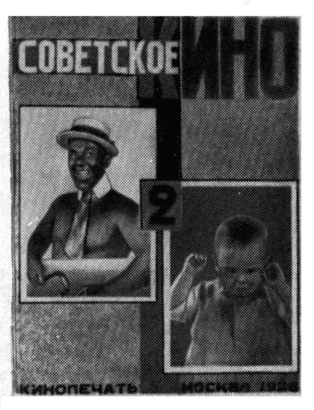
Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. АД 1-02-72
А12359. Подписано к печати 3/XI 1967 года. Формат бумаги 82×108 1/16
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Тираж 30 550 экз. Заказ 2071

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.







СОВЕТСКАЯ
КИНОПЕРИОДИКА
ЗА **50** ЛЕТ

ИНДЕКС
70399

СОВЕТСКАЯ
КИНОПЕРИОДИКА
ЗА **50** ЛЕТ